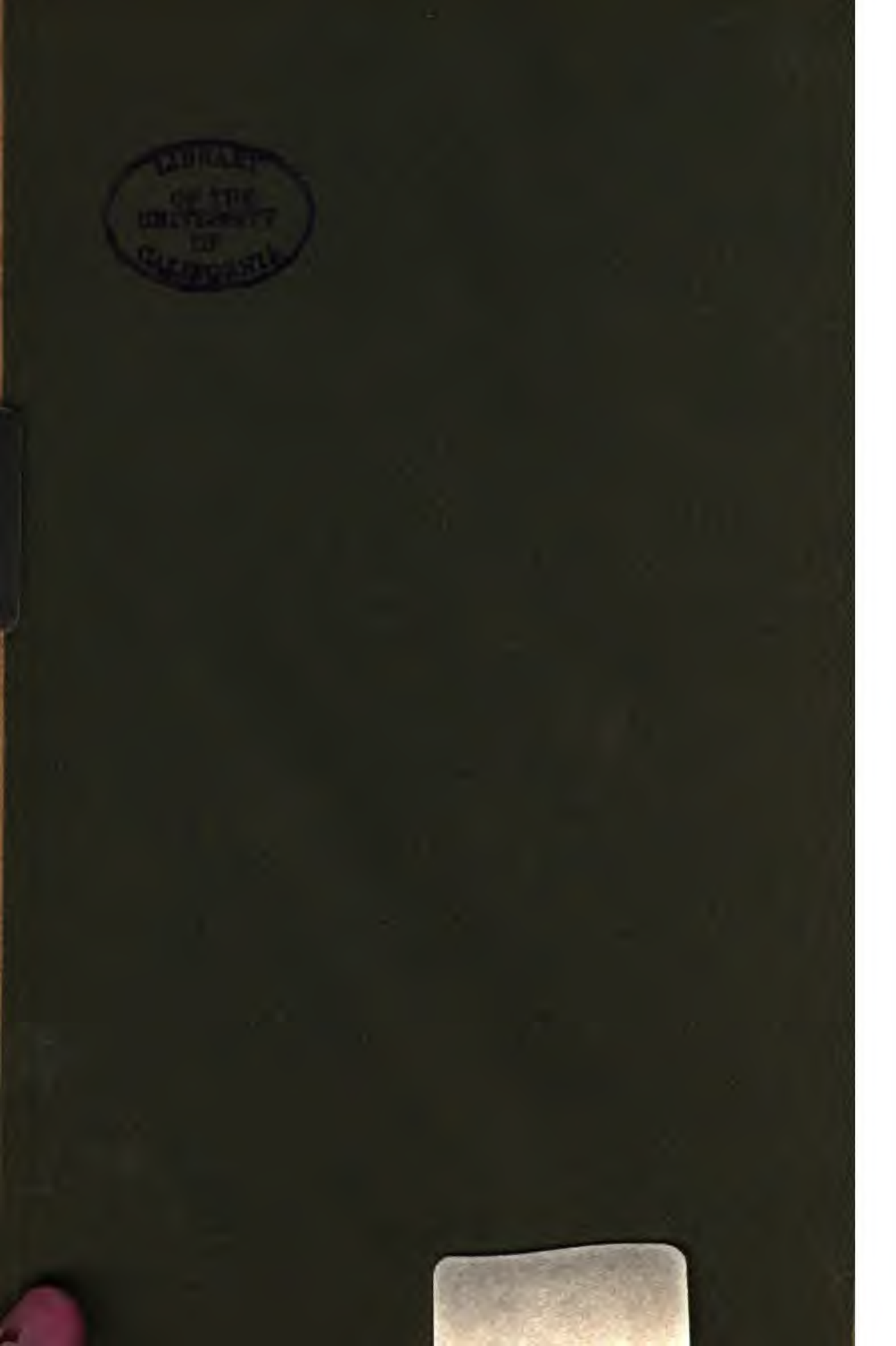




HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

BIS ZUM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS

AUF GRUNDLAGE DES GLEICHNAMIGEN WERKS

VON

ARREY VON DOMMER

ALS DESSEN DRITTE AUFLAGE BEARBEITET

VON

ARNOLD SCHERING

LEIPZIG · 1914
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Krais Stuttgart.

Vorwort.

Arrey von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte" hat sich, seit es im Jahre 1868 in erster, 1878 in zweiter und letzter, in Einzelheiten verbesserter Auflage erschien, den Ruf eines der besten Nachschlagewerke auf musikgeschichtlichem Gebiet erworben. Die ideale Anlage des Buches, sein vornehmer Ton und die vielseitige Bildung des Verfassers, dazu die Sorgfalt, mit der das Überlieferte geprüft und verarbeitet wurde, sicherten ihm den Vorrang vor mancher ähnlichen Veröffentlichung. Mit Freude ging daher der Unterzeichnete auf den Vorschlag ein, eine neue Auflage vorzubereiten, ohne sich dabei zu verhehlen, daß die Bearbeitung eines zum Teil veralteten Geschichtswerkes nicht mindere Schwierigkeiten nach sich ziehe, als die selbständige Niederschrift eines ganz neuen. Diese Schwierigkeiten stellten sich denn in der Tat in reichlichem Maße ein, und es mag daher gestattet sein, ein kurzes Wort über das Verhältnis der neuen Ausgabe zur älteren voranzuschicken.

Als ich Ende des Jahres 1907 die Bearbeitung in Angriff nahm, stellte sich sofort heraus, daß mit einer bloß retouchierenden und verbessernden Bearbeitung dem Werke nicht geholfen sei, sondern eine völlige Umarbeitung stattfinden müsse. Sie war bedingt einmal durch den gewaltigen Zufluß an geschichtlichem Notizenmaterial seit 1868, dann durch die zum Teil gänzlich veränderte Auffassung der geschichtlichen Entwickelung in einzelnen Perioden, und drittens durch die Unmöglichkeit, alles Neue einheitlich mit dem in sich fest geschlossenen Text des Dommerschen Originalwerks zu verquicken. Da blieb kein anderer Ausweg als der, den Dommerschen Text nur als Grundlage zu benutzen und im übrigen in Anlehnung an ihn die Darstellung auf eigene Hand vorzunehmen. Es wäre m. E. falsche Pietät und nicht ein Schritt zur Verbesserung, sondern zur Verstümmelung gewesen, hätte der

Bearbeiter einen anderen Weg gewählt. Dabei mag ausdrücklich bemerkt sein, daß überall, wo es irgend anging, der Originaltext konserviert oder eingearbeitet wurde, so z. B. in dem von Dommer mit so großer Hingabe verfaßten Kap. 8 über die Tonmeister der protestantischen Kirche, oder im Kapitel 16 über die Hamburger Oper, deren Geschichte ihm als akklimatisiertem Hamburger besonders am Herzen lag, und daß dankbar auch jene vielen wertvollen Anmerkungen benutzt wurden, mit denen der kenntnisreiche Verfasser den Text zu unterbrechen liebte. Auch das kurze Einleitungskapitel wollte ich nicht ganz preisgeben, da es in schönen Worten das Verständnis für das Folgende vorbereitet. Was im einzelnen hinzugekommen ist, was im großen und kleinen verändert und rücksichtslos gestrichen werden mußte, das an dieser Stelle auszubreiten und zu rechtfertigen, glaube ich mich entheben zu dürfen. Da indessen nicht jeder Leser die ältere Auflage zur Hand hat, mögen wenigstens diejenigen Eingriffe angemerkt sein, die über bloße Einschaltungen hinausgehen.

Einer völligen Umarbeitung unter Neuformung des Stoffes wurden unterzogen: der 3. Abschnitt, der die erst seit kurzem erschlossene Musik der Ars nova des 14. Jahrhunderts mit zu behandeln hatte; der 5. Abschnitt über die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts; Wesentliches aus dem ursprünglichen 6. Abschnitt Dommers ist bei der Neubearbeitung in einen selbständigen Abschnitt (Abschnitt 6: das Madrigal in Italien usw.) verwandelt, das übrige daraus zu einem neuen (7.) Abschnitt bearbeitet worden; weiterhin mehren sich die Eingriffe in den Abschnitten über die Anfänge der Oper (Abschnitt 11), über deren Fortgang im Kreise der venetianischen und neapolitanischen Meister (Abschnitt 12, 14, 15), über die Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (Abschnitt 17), über Bach und Händel — wobei die offensichtliche Bevorzugung Händels vor Bach ausgeglichen wurde —, ferner in den beiden Schlußabschnitten, in denen leider nur weniges der alten Auflage benutzt werden konnte. Daß ich vorzog, den Band mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts schließen zu lassen, statt die Dommersche Skizze über Beethoven und die Romantiker (bis einschließlich Mendelssohn) mit aufzunehmen, wird der Kenner jenes einigermaßen verunglückten Abschnitts begreifen. Vielleicht, daß die nächste Zukunft eine Fortsetzung der Geschichte seit Beethoven bis zur Gegenwart beschert und damit den hier unterbrochenen Ring der Entwickelung schließt.

Mit diesen Bemerkungen würde ich den Leser in die Lektüre des Buches eintreten lassen, wenn ich nicht ihm gegenüber noch zweierlei auf dem Herzen hätte, das auszusprechen der Charakter eines persönlich gehaltenen Vorwortes erlaubt. Einmal die Bitte um Nachsicht, deren ein jedes Buch, das nicht als Ganzes und völlig Eigenes, sondern als Halbes und zum Teil Fremdes aus der Feder des Verfassers geflossen ist, doppelt bedarf. Zweitens eine Aufklärung über sachliche Punkte, die als gewisse Widersprüche aufgenommen werden können. — Der Verfasser hat es schmerzlich empfunden, zwischen dem Beginn der Neubearbeitung und ihrem Abschluß sechs Jahre verstreichen lassen zu müssen, indem Krankheit und berufliche Abhaltung die von Bogen zu Bogen fortschreitende Arbeit häufig durchkreuzten. Er hat ferner erkennen müssen, daß gerade die letzten Jahre als Zeitpunkt zur Abfassung einer die großen Entwickelungsepochen selbst nur einigermaßen scharf fixierenden Musikgeschichte die denkbar ungünstigsten waren. Denn gerade im letztverflossenen Jahrfünft hat die musikgeschichtliche Forschung eine so große Zahl neuer und überraschender Resultate gezeitigt, daß eine einwandfreie Bearbeitung und innerliche Verknüpfung schon allein des bloßen Tatsachenmaterials zur Unmöglichkeit gehört, und noch immer bleiben die Quellen in stetem und überraschend schnellem Fließen. Dieser Schnelligkeit war des Verfassers schrittweis sich vollziehende Arbeit nicht gewachsen, und so kann er nicht verhindern, daß der Fachmann noch eine Reihe von Ansichten vertreten finden wird, die im Lichte der neuesten Forschung sich von anderer Seite zeigen. Das betrifft namentlich die Musik im Zeitalter der Renaissance (seit 1300), deren Auffassung augenblicklich in starkem Wandel begriffen und noch keineswegs zu abschließenden Ergebnissen gekommen ist. Soweit ihm bei der jeweiligen Abfassungszeit möglich, hat er das neueste Quellenmaterial herangezogen; wo aber der Leser solches jüngsten Datums vermißt, muß das „Nemo ultra posse obligatur“ den Verfasser billig in Schutz nehmen. Zur Entschuldigung darf angeführt werden, daß er selbst inzwischen nicht untätig gewesen ist, indem er den einen oder anderen Baustein hat herantragen helfen und zu Resultaten gekommen ist, die mit ehemals von ihm vertretenen nicht mehr ganz harmonieren. Da eine völlige Vernichtung bereits gedruckter Bogen aus äußeren Gründen nicht möglich war, so mußte auf eine nachträgliche Einarbeitung der letzten Ergebnisse verzichtet werden. Dank dem Entgegenkommen der

Verlagshandlung war es immerhin möglich, einzelne größere Eingriffe an solchen Stellen vorzunehmen, die der augenblicklichen Überzeugung des Bearbeiters widersprachen und von ihm nicht mehr hätten verteidigt werden können. Im übrigen ist er sich der Mängel und Lücken des Buches, das auch jetzt nicht über den Rahmen eines „Handbuchs" hinausgeht, voll bewußt.

Wird der „alte" Dommer in der musikgeschichtlichen Literatur des 19. Jahrhunderts stets mit Ehren genannt werden, so möge der „neue" und jüngere, wie er nun einmal geworden ist, sich mit neuen Kräften den bescheidenen Platz an der Sonne erobern, den er einnehmen will: als ein freundlicher Führer durch die Geschichte der Tonkunst. — Zu Dank verpflichtet bin ich den Herren W. Gurlitt und E. Erdmann, die mir bei der Abfassung des Inhaltsverzeichnisses freundlichst zur Hand gingen.

Leipzig, im Oktober 1913.

Arnold Schering.

Inhalt.

I

Die Musik der vorchristlichen Zeit

Die Entwicklung der Musik ist mit der Entfaltung des Seelenlebens der Menschheit Hand in Hand gegangen. Das Gefühlsleben, dem sie in erster Reihe entspringt, erwacht zwar schon im kindlichen Zustande sowohl des einzelnen Menschen als der Völker und strebt, sobald die dringendsten materiellen Bedürfnisse befriedigt sind, nach einer über sie hinausgreifenden poetischen Äußerung. Daher fallen denn auch die ersten Keime irgendeiner Art von Musik als Gefühlsäußerung durch Töne unzweifelhaft in Zeiten, die über alle geschichtlichen Nachrichten und Sagen hinausreichen. Wie aber das Seelenleben der frühesten Menschengeschlechter gewiß nur ein sehr gebundnes war, so kann auch an eine Musik als Kunst in jenen vorgeschichtlichen Zeiten nicht gedacht werden. Denn das Gefühl, dem die Musik als Kunst entspringt, kann nicht mehr ein bloß dunkles und halb instinktives Fühlen oder Empfinden sein, sondern es muß zum bewußten, vorgestellten Gefühl werden und in seiner höchsten Potenz die Ideen, die die Menschheit bewegen, in sich widerspiegeln. Es bedarf daher der Erhellung durch den Geist und der Harmonie mit ihm und allem Dasein.

Die Entwicklung der Tonkunst konnte nicht anders als innerhalb großer Zeiträume vor sich gehen, wie sie denn auch von allen Künsten am spätesten zur Reife gelangt ist. Gewiß sind Jahrtausende verflossen, bevor jene Entfaltung des Seelenlebens so weit vorgeschritten war, daß über die zunächst liegenden Begehrungen und Verabscheuungen sich hinaus erhebende Ahnungen

eines höhern Daseins, einer Welt der Ideale auftauchten, und ein Verlangen nach Vermittlung dieser Ideale mit der Wirklichkeit durch die Kunst erwachte. Dann aber waren auch die kunstmäßigen Ausdrucksmittel der Musik nicht so leicht zu gewinnen. Die Bildung auch nur der allerprimitivsten musikalischen Form setzte nicht nur das Vorhandensein höherer Gefühle und Seelenbewegungen voraus, sondern auch deren tiefes Studium und das Studium der Art und Weise, auf die eine anschauliche Analogie dieser Seelenbewegungen durch Tonbewegungen zu ermöglichen ist; vor allen Dingen aber den bestimmten und in bestimmte Verhältnisse gebrachten Ton selbst. Während die bildende Kunst wenigstens Motive aus der äußern Natur schöpfen konnte, und sich die früheste Dichtung in Erzählung und Schilderung einem Objekt anschloß, d. h. epische Dichtung war, bot die Außenwelt der Musik kein Urbild dar, an dem sie sich, wenn auch vorläufig nur nachahmend, hätte heranbilden können. Die Musik empfing von der Natur nichts als den unorganischen Schall oder Laut, den sie erst zum bestimmten Ton fixieren und in gewisse Verhältnisse zu ordnen hatte, bevor sie sich seiner als eines für den einfachen kunstmäßigen Ausdruck geeigneten Materials bedienen konnte.

Wie die Musik weder entdeckt noch erfunden oder dem Gesange der Vögel abgelauscht, sondern vielmehr dem Menschen eingeboren ist, so wird man sich auch des natürlichen Stimmorgans bei weitem früher als eines künstlichen Werkzeugs zu einer Art musikalischen Empfindungsausdrucks bedient haben. Wenn der tüchtige Musikschriftsteller J. A. Scheibe in seiner Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik (1754) behauptet, „daß die Vokalmusik schon im Paradiese durch den ersten Menschen erfunden worden sei, und Adam und Eva ihren Schöpfungstag ohnfehlbar singend gefeiert hätten", so will er damit doch eben nichts andres sagen, als daß das erste Element des Gesanges (als Gefühlsäußerung durch eine Modulation der menschlichen Stimme, als bedeutungsvoller Empfindungslaut) von Anfang an gewesen und älter sei nicht nur als alles Instrumentenspiel, sondern auch als alle Artikulation und Begriffssprache.

Die ersten Instrumente hingegen — seien es Abkömmlinge der zufällig erklingenden gespannten Bogensehne oder des Schilfrohres, dem der vorüberstreichende Wind ein Pfeifen entlockte — verdanken ihre Entstehung sicher nicht unwillkürlicher Befriedigung eines innern Herzdranges, sondern der Erfindung, oder wie ihre

soeben angedeutete mutmaßliche Abstammung schließen läßt, einem glücklichen Zufalle. Dies spricht unter anderm auch die bei Ägyptern und Griechen gleichlautende Sage von der Entstehung der Lyra aus: Merkur, am Nilufer lustwandelnd, stieß von ungefähr mit dem Fuße an eine Schildkrötenschale, in der sich noch einige durch Trockenheit klingend gewordne Sehnen ausgespannt befanden; sein Stoß erweckte den in ihnen ruhenden Klang. Vom Gesange gibt es keine in ähnlicher Weise auf eine Entstehung oder Erfindung hindeutende Sage; sein Ursprung wird als göttlich bezeichnet, er ist dem Menschengeschlecht eingeboren, einem ureignen Drange des Herzens unmittelbar entsprungen.

Hingegen läßt sich denken, daß die Instrumente, namentlich die schon früh zu einiger Klangbarkeit entwickelten Saiteninstrumente mehr Einfluß auf Fixierung der ersten Tonverhältnisse und auf Einrichtung einer Art von Tonsystem geübt haben als die Singstimme, da sich an ihnen die Tonverschiedenheiten leichter beobachten, vergleichen und regeln ließen als an dem sich anfangs wohl nur in sehr ungewissen Intervallen bewegenden Stimmorgane. An der den Indern von Brahma selbst verliehenen, also uralten *Vina* werden klingende Teile der Saiten durch bewegliche Stege abgegrenzt; die Ägypter haben augenscheinlich das Griffbrett an Saiteninstrumenten gekannt, also ebenfalls ein und derselben Saite durch Bestimmung klingender Teile verschiedene Töne abzugewinnen verstanden. Da sie gute Kenntnisse von der Geometrie und Mathematik hatten, können ihnen die Verhältnisse der auf die Hälfte, zwei Drittel, drei Viertel usw. verkürzten Saite zur ganzen, d. h. die Verhältnisse der Oktave, Quinte, Quarte zum Grundtone unmöglich lange verborgen geblieben sein. Außerdem hatten ihre großen, fast sechs Fuß hohen Harfen sehr lange Saiten, an denen die ersten Obertöne unzweifelhaft zu hören waren, so daß die schon von andern Schriftstellern ausgesprochne Vermutung, daß man auf Grund der Beobachtung der Obertöne zur Entdeckung der Oktave, Quinte und Quarte gelangt sei, nicht aller Wahrscheinlichkeit entbehrt. Doch gibt es über die Auffindung der ersten Tonverhältnisse, ihre Ordnung und über die Stimmung der ältesten Saiteninstrumente durchaus nur Konjekturen, keine sichere Nachricht.

Aber selbst als sich die Musik bei den hervorragendsten Kulturvölkern des Altertums zu einer auf mathematischer und philosophischer Grundlage geordneten Wissenschaft erhoben hatte, war

an ein freies Kunstschaffen im heutigen Sinne noch nicht zu denken. Denn erstens wurde ihre Entfaltung durch religiöse, staatliche und gesellschaftliche Einrichtungen bestimmt; zweitens stand sie in innigen Wechselbeziehungen zu andern Künsten; endlich legte auch ihre eigne Theorie ihr manche Fesseln an. Und so erscheint es nur natürlich, daß von einer Erhebung der Musik zu einer die Anschauungen und Ideale des Lebens frei gestaltenden Kunst bei den antiken Völkern nicht die Rede sein konnte, wie ja selbst die ungemeine Vertiefung und Bereicherung, die das Seelenleben durch das Christentum gewann, während der ersten Jahrhunderte alle jene Bande, durch die die Keime eines freiern Tonausdrucks befangen gehalten wurden, noch nicht zu lösen vermocht haben.

Bestimmend wirkte auf die Entwicklung der Musik bei den Alten also erstens ihre Gebundenheit an den Kultus und an staatliche Einrichtungen. Ihr Gesang war hauptsächlich ein durch die Gottheit offenbarter oder durch ein hohes Alter sanktionierter Tempelgesang und als solcher ein unantastbares Heiligtum, über dessen Reinerhaltung Priester und Obrigkeit wachten. Daher blieb er allen von außen an ihn herantretenden Neuerungen unzugänglich, er war Priester- und Staatsinstitut. Unter den zweiundvierzig Büchern der Weisheit, die die Ägypter hatten, befanden sich zwei Bücher der Musik, in denen der Sänger wohl bewandert sein mußte: das eine enthielt die heiligen Lobgesänge auf die Götter, das andre die Staatseinrichtungen. Ähnlich war es bei den Indern und Chinesen, und auch der ebräische Gesang war vorzugsweise Kultus- und Tempelgesang. Was alle diese Völker an weltlichen und Volksgesängen gehabt haben mögen, wird der Beschaffenheit nach von ihrem Kultusgesange wahrscheinlich nicht überall verschieden gewesen sein. Die Unterscheidung eines gottesdienstlichen und eines weltlichen „Musikstils" darf man jenen frühesten Zeiten nur bedingt zuschreiben; denn Entstehung verschiedner Stilarten setzt sowohl einen höhern Grad von Bildsamkeit und Gefügigkeit des Materials als auch das Vorhandensein deutlicher Ideen und die Möglichkeit eines freien Eingehens dieser Ideen in die Form voraus. Immerhin unterschieden schon die alten Inder streng zwischen geistlicher und weltlicher Musik, so streng, daß sie noch heute für geistliche Melodien das Wort Sâman (ruhiger Fluß), für weltliche das Wort Râga (Leidenschaft) besitzen und anwenden; die weltliche Musik wurde mit Instrumenten begleitet, die geist-

liche nicht.[1]) Ähnliches mag auch bei andern Völkern gegolten haben, deren Kultur fortgeschritten war; denn bei der im übrigen streng durchgeführten Sonderung der religiösen Akte von profanen wäre es unbegreiflich, wenn nicht auch Unterschiede zwischen religiöser und profaner Musik gemacht worden wären. Daß bei Fällen, wo uns heute beide Arten von Musik entgegentreten — etwa im Gesange der Brahminen —, das moderne Ohr diese Unterschiede nicht mehr heraushört, weil die seelischen und musikpsychologischen Vorbedingungen fehlen, ist selbstverständlich kein Gegenbeweis.

Eng im Zusammenhang mit der Gebundenheit der Musik an den religiösen Kultus stehen zweitens ihre Wechselbeziehungen zu den übrigen Künsten, namentlich zur Poesie und zur Tanzkunst. Es liegt nahe, aus der Beschaffenheit dieser Künste und ihrer relativen Vollkommenheit in der ältesten Zeit auch auf die Beschaffenheit der mit ihnen verbundenen Musik zurückzuschließen. So entfaltete sich bei den Juden die Poesie bekanntlich zu herrlichster Blüte; die Dichtungen nur weniger alter Völker stehen den ebräischen gleich an hohem Fluge der Gedanken, an Bilderreichtum, lyrischem Schwunge und an Großartigkeit der Vorstellungen, wozu noch kommt, daß die meisten Psalmen nicht vortrefflicher für Musik eingerichtet sein könnten, wahre Muster musikalischer Dichtungen und hinsichtlich ihres Formenbaues anscheinend durch die Musik bestimmt sind. Ohne Zweifel hat die Musik mit der künstlerischen Reife dieser Dichtungen gleichen Schritt gehalten, wenn auch Denkmäler nicht erhalten sind und Form und Ausdruck sich erheblich von dem unterschieden haben werden, was wir heute darunter verstehen. Die Theologen des 17. und des 18. Jahrhunderts haben den ebräischen Gesang ohne weiteres in den Himmel erhoben, jedoch nicht auf Grund wissenschaftlicher Untersuchungen, sondern weil die theologisch-rationalistische Zeitströmung eine andre Auffassung verbot. Der uns heute kümmerlich erscheinende Zustand der Instrumente der Ebräer darf nicht dazu verleiten, ihre Musik im ganzen als auf niederer Kulturstufe stehend zu bezeichnen, sondern beweist nur, daß die Instrumental-, d. h. Begleitungsmusik noch wenig ausgebildet gewesen ist. Wie weit Griechenland die Keime gerade ebräischer und asiatischer Musikkultur in sich auf-

---

[1]) Fr. Chrysander, Über die altindische Opfermusik. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885, I, S. 21 ff.

nahm, ist zurzeit noch nicht festgestellt. Doch liegt der Schluß nahe, hier ähnlich starke fremdländische Einflüsse anzunehmen, wie sie auf andern Gebieten des griechischen Religions- und Gemeindelebens längst nachgewiesen sind. Auch in Griechenland verschmolzen sich Kultus, Wissenschaft, Kunst und Leben zu schöner Harmonie, und an ihr hatte die Musik einen Hauptanteil. Stand sie auch nicht auf der Stufe einer völlig selbständigen, von den übrigen Künsten unabhängigen Kunst, so verkörperte sich doch in ihr das Lebensideal des Griechen: die *Harmonie* aller Fähigkeiten und Lebenskräfte war für ihn das erstrebenswerteste. In der Reihe der musischen Künste stand die Tonkunst an erster Stelle, und wer ihr Feind war, erhielt den Namen eines *Amusis*, der zugleich etwas Verächtliches ausdrückte. Sie verband sich mit der Poesie zu Gesängen weltlicher und religiöser Bestimmung, einte sich mit dem Tanz zur Verherrlichung von nationalen oder lokalen Festlichkeiten und bildete in der Politik und Pädagogik einen unentbehrlichen Bestandteil des griechischen Lebens. Nach dem, was neuere Forschungen über die griechische Musik und ihre Stellung im Gemeinleben des griechischen Volkes aufgedeckt haben, ist es gewagt, innerhalb dessen noch von einem Überwiegen des Interesses für Architektur oder Plastik zu sprechen. Daß sie sich anlehnte an Dichtkunst und Tanz, das hatte sie im Prinzip mit den übrigen Künsten gemein, und in dieser ihrer Abhängigkeit ist keineswegs ein Mangel zu erblicken, sondern ein Vorteil, durch den sie in steter Verbindung mit dem Leben und damit in der Richtung des Fortschritts blieb.

Eine musikalische Theorie entwickelte sich drittens schon sehr früh. Während die Ausübung der Musik noch in der Kindheit lag, ließ man ihr bereits eine umfängliche wissenschaftliche und spekulative Behandlung angedeihen, wofür ihr inniger Zusammenhang mit der Physik und Mathematik Anknüpfungspunkte genug darbot; schon früh findet sich bei den alten Völkern eine weit vordringende musiktheoretische Spekulation. Aber sie war noch nicht geeignet, für die Praxis fruchtbringend zu werden, und übte daher auf eine freiere Übung der Musik mehr hindernde als fördernde Einflüsse. Schon an sich verwickelt und unklar, wurde sie noch mehr verdunkelt und der Praxis entfremdet durch allerhand damit verknüpften Naturmystizismus, geheimnisvolle Beziehungen der Töne und ihrer Verhältnisse auf die Astronomie, auf die Planeten, die Gesetze der Himmelserscheinungen und ähnliche äußer-

halb der Musik liegende Dinge. Daß solche an andre Wissenschaften anknüpfende Theorien und rein phantastische Beziehungen leichter gefunden und in ein gewisses System gebracht werden konnten als die ureignen Gesetze des Tonausdrucks, ist leicht einzusehen. Ebenso deutlich aber ist auch, daß sich eine so beschaffne Theorie mit der eigentlichen Kunstübung vorläufig wenig berühren und nur als eine für sich abgeschlossene, tote Wissenschaft dastehen konnte. Die Inder sollen die Musik seit grauen Vorzeiten als eine mathematisch und philosophisch durchdachte und durchgebildete Wissenschaft gepflegt haben. Man rühmt ihre Theorie als außerordentlich vollständig und vollkommen. Ähnliches gilt auch von den Chinesen. Die Musik beider Völker aber steht heutigen Tages noch auf derselben Stufe kindlicher Befangenheit, auf der sie vielleicht vor Tausenden von Jahren schon gestanden hat. Die Griechen waren ebenfalls im Besitz eines in allen Teilen bewundrungswürdig ausgearbeiteten Musiksystems, dessen Einfluß sich auf das ganze Mittelalter erstreckte. Der Morgen einer freiern Entfaltung der Tonkunst aber begann erst aufzudämmern, als man den größten Teil der Theorien über Bord geworfen hatte.

Fragt man sich nun nach der allgemeinen Beschaffenheit des Gesanges der alten Kulturvölker, so kommt man in die Verlegenheit, über Dinge sprechen zu müssen, von denen man nichts Bestimmtes weiß; denn weder vom ägyptischen noch vom ebräischen Gesange sind Monumente vorhanden. Auf dem altindischen Tempelgesange ruht bis jetzt noch tiefes Dunkel, und sogar in betreff der griechischen Musikpraxis sind wir der Hauptsache nach auf die Kenntnis einer Anzahl Regeln und Nachrichten von ihrer Beschaffenheit und ihren Wunderwirkungen, im wesentlichen aber doch nur auf Vorstellungen beschränkt. Denn wenn uns auch einige griechische Melodien überliefert sind, so kennen wir doch immer nur die Noten, nicht aber auch die Art und Weise, wie der Sänger diese Noten beim Vortrage zum lebendigen, empfindungs- und ausdrucksvollen Tonbilde belebte; auch wissen wir nicht, wie sich Gehör und Tongefühl der Alten dem Vortrage und der Musik überhaupt gegenüber verhalten haben. Dem Altertum eine in unserm Sinne freie Melodie als selbständige, durch eine Idee oder den Geist einer Dichtung erweckte Tongestaltung zuzugestehen, wird man entschieden Bedenken tragen. Sprache und Gesang haben sich, wie man wohl glauben darf, aus einem gemeinsamen Grundmotiv entwickelt: aus den vorhin erwähnten bedeutsamen

Empfindungslauten, und wahrscheinlich hat sich anfangs eine dem Gesang ähnliche Art von Tonmodulation schneller gebildet als die Sprache, der Gesang ist anfangs der Sprache vorausgeeilt. Dennoch ist die Melodie weit später als die Sprache zur selbständigen Ausdrucksfähigkeit und kunstmäßigen Entfaltung gelangt. Bei den alten Völkern blieb der Gesang durchaus an die Sprache gebunden, wurde durch sie in seiner ganzen Formgebung bestimmt und näherte sich in seiner Abhängigkeit von ihr wohl häufig mehr dem Sprechton als dem Sington. Denn bevor die Musik zur freien Kunstgestaltung fortschritt und durch sich selbst eine ähnliche Wirkung auf das Gefühl zu äußern vermochte wie in Verbindung mit der Dichtkunst, Orchestik, religiösen Zeremonien und andern Verrichtungen, an die sie geknüpft war, galt es erst ihre Ausdrucksgesetze zu erkennen. Darüber ging eine Reihe von Jahrhunderten hin. Das Musikalische am Gesange der alten Völker einschließlich des griechischen (wenigstens bis auf die Zeit seiner beginnenden Blüte) wird eine auf einer gewissen Tonhöhe und um einen bestimmten Ton herum sich bewegende, an Satzeinschnitten und bei stärkerer Gefühlserregtheit etwas reichere Biegung und Modulation des natürlichen Tonfalls der ausdrucksvollen Sprache gewesen sein. Metrik, rhythmische Gliederung der Teile und Formgebung wurden bestimmt durch die Prosodie oder unter Umständen durch kunstmäßig geregelte, den Vortrag begleitende Körperbewegungen. Die Tonmodulation mag, ihrem Gesamtcharakter nach, den Textinhalt durch eine gewisse, je nach Umständen feierliche, ernste, traurige oder heitere und lebhafte Färbung widergespiegelt haben, im ganzen die Mitte haltend zwischen belebter Deklamation und wirklicher Melodie, dem gesamten Habitus nach ungefähr mit dem übereinkommend, was man später in der christlichen Kirche *canere indirectum, Accentus ecclesiasticus, Tonus Collectarum* nannte. Völlig abhängig von der Sprache, wie er war, blieb der antike Gesang auch rein syllabisch: jede Silbe erhielt nur einen Ton, der hinsichtlich seiner Zeitdauer als Länge oder Kürze durch die metrische Quantität der Silbe gemessen wurde. Hat sich nun zwar bei den Griechen in der spätern Zeit eine modulationsreichere Melodie für ihre lyrischen Dichtungen und Gesänge entwickelt, von der sie auch in den Chören ihrer Dramen Gebrauch machten, und besaßen sie vielleicht auch — als Spiegelbild des gesamten hellenischen Lebens mit seiner harmonischen Übereinstimmung aller Geistes- und Sinneskräfte — eine eigne Art von Tonpoesie, so war und

blieb die Musik doch schließlich auch in Griechenland so gut wie im ganzen Altertum ohne selbständiges Gestalten, dienend der Rede teils als Rezitation teils als modulationsreichere liedartige Schmückung, dienend dem Tanze, dem Drama, dem polytheistischen Kultus und andern Lebenszwecken, aber mit Unterordnung unter die Gesetze der poetischen Rhythmik, als einfache einstimmige Rezitation und Kantillation. Auf dieser Stufe steht sie noch heutigen Tages bei manchen Völkern, deren Entwicklung wenigstens in wesentlichen Teilen des geistigen Lebens zurückgeblieben ist und nicht zu höherer allharmonischer Entfaltung gelangen konnte. So bei den Hindus, Chinesen, Arabern und andern Völkern, soweit sie national und nicht von außen her eingeführt ist. Doch muß immer wieder betont werden, daß hierin nicht etwa ein positiver Mangel liegt. Denn nicht darauf kommt es an, ob die Musikübung der Alten der unsrigen mehr oder weniger entspricht, oder ob sie sich in Form und Ausdruck von der Musik späterer Zeiten fundamental unterscheidet, sondern darauf, ob sie sich in der Gestalt, wie sie vorhanden war, und in den Verbindungen, die sie mit andern Künsten einging, dem gesamten Kunstleben der Alten organisch einfügte und die Dienste leistete, die man von ihr verlangte. Steht man auf dem Standpunkte, daß jeder Zeitabschnitt für den ihm eignen künstlerischen Ausdruck auch jedesmal die richtigen Ausdrucksmittel findet, und zwar so, daß gerade nur diese Ausdrucksmittel für den betreffenden zeitlichen Ausdruck in Frage kommen, so liegt kein Grund vor, an der selbständigen Wirkung und Macht der Musik im Altertum zu zweifeln oder sie gegen die Musik einer spätern Zeit herabzusetzen. Wie überall, so läßt sich auch in der Entwicklung der Musik immer nur ein relativer, kein absoluter Fortschritt konstatieren.

Das Instrumentenspiel der ältesten Völker war nicht danach geartet, der Musik zu einer über den Gesang hinausgreifenden Gestaltungsfreiheit zu verhelfen. Der Gebrauch künstlicher Klangwerkzeuge war zwar bei den Ägyptern, Juden und Griechen sehr ausgedehnt, hat sich aber, wenn sie begleitend auftraten, gewiß nur auf Markierung des Tones und Rhythmus durch einzelne unisone oder Oktavtöne, auf das Mitspielen der Melodie im Einklange oder, wenn die Instrumente selbständig und nicht bloß begleitend auftraten, auf kleine Vor-, Nach- und Zwischenspiele beschränkt. Die eigens für Instrumente gesetzten Melodien, deren die Griechen mancherlei Arten hatten, konnten ihrer Beschaffenheit nach kaum

etwas andres als Nachahmungen von Gesangsstücken sein. Naturgemäß ist der Gesang dem Instrumentenspiel um manches Jahrhundert vorausgeeilt, doch beweisen einige erhaltene kleine Instrumentalübungen[1]), daß man dabei methodisch vorging, und noch bis weit über das Mittelalter hinaus, bis ins 16. Jahrhundert hinein entlehnte die Instrumentalmusik ihre Formen dem Gesange. Bedenkt man jedoch, daß jedes musikalische Instrument, sobald es über die primitivste Tonbildung hinausgelangt ist, die Bestimmung in sich trägt, charakteristische Wirkungen hervorzubringen, und daß sich der Spieler gezwungen fühlt, es in diesem Sinne zu handhaben, so liegt der Schluß nahe, daß auch bei den Alten die Instrumentalmusik trotz engsten Anschmiegens an die Formen des Gesangs ihren besondern und eigentümlichen Charakter gehabt habe und ästhetische Wirkungen hervorbrachte, die nicht nur dem von der Singstimme abweichenden sinnlichen Klange der betreffenden Instrumente, sondern auch ihrem eignen technischen Charakter zuzuschreiben sind. Besonders nahe liegt die Annahme, daß bei instrumentalem Vortrage von Gesangsstücken das Notenbild dem technischen Vermögen der Instrumente angepaßt, d. h. verändert wurde, und daß der Instrumentalvirtuose selten der Aufforderung widerstanden haben wird, sei es durch Hinzufügung von Tönen oder Verzierungen die klanglichen Reize seines Instruments zur Geltung zu bringen. Namentlich die Harfeninstrumente der Ägypter und Babylonier, später aber auch die griechischen Blasinstrumente (Auloi) lassen nicht ausgeschlossen erscheinen, daß es auch schon im Altertum Zeiten gegeben hat, die etwa der Periode der deutschen Orgelkoloristen im 15. und im 16. Jahrhundert zu vergleichen wären; die Verfallzeit der griechischen Musik wird geradezu durch das Überwuchern des Instrumentalvirtuosentums gekennzeichnet. Inwieweit das Instrumentenspiel rückwirkend wieder auf die technische und künstlerische Durchbildung des Gesanges Einfluß hatte, ist nicht zu entscheiden; doch ist klar, daß jederzeit eine gegenseitige Befruchtung beider Teile stattgefunden hat, wie es auch in spätern Abschnitten der Musikgeschichte der Fall war.

Juden und *Griechen* waren die alten Völker, deren Gesang und Tonlehre (diese nur von seiten der Griechen) auf die Musik des Mittelalters Einfluß geübt haben. Daß Griechen sowohl wie Juden von den Ägyptern und diese wiederum von den Indern

---

[1]) Beschrieben von Fr. Bellermann, Anonymi scriptio de musica, 1841.

gelernt haben, unterliegt, wie schon erwähnt, keinem Zweifel, wenn wir auch nicht wissen, was und wieviel es gewesen ist. Denn die Wege der von Indien aus schon in den ältesten Zeiten in andre Länder eingewanderten Kultur sind, was die Musik betrifft, bis jetzt noch nicht genügend erforscht. Daß Griechenland mit Ägypten schon sehr früh auch in einem musikalischen Zusammenhange gestanden haben muß, wobei anfänglich nur an eine Einwirkung des ältern Kulturlandes auf das jüngere gedacht werden kann, geht schon daraus hervor, daß beide Völker manche Gesänge und auf die Musik bezügliche Sagen miteinander gemein haben. Wie in Griechenland Apoll mit den neun Musen, so durchzog in Ägypten Osiris mit neun des Gesanges kundigen Jungfrauen das Land; die Erzählung von der Erfindung der Lyra durch Merkur erscheint bei Ägyptern und Griechen gleichlautend, und als Herodot Ägypten bereiste, erstaunte er nicht wenig, hier den bei den Griechen (sowie auch bei den Phöniziern und auf Kypros) verbreiteten Trauergesang um den in schönster Jugendblüte dahingeschiednen Königs- oder Göttersohn Linus, den die Ägypter Maneros nannten, wiederzufinden (Geschichten, Buch II). Da die Ägypter nichts Fremdes in ihre Musik aufnahmen, konnten sie diesen Gesang nicht von den Griechen bekommen haben.[1]) Und daß Pythagoras den Grund zu seiner musikalischen Rechenkunst, mit der er dem griechischen Tonsystem zuerst eine theoretische Fixierung verlieh, in Ägypten gelegt hat, ist ebenso anzunehmen, wie daß seine Ideen von der Sphärenmusik — dem Ertönen der gesetzmäßigen Bewegung des Weltalls in Harmonien — aus ägyptischem Naturmystizismus entsprungen sind. Nichtsdestoweniger entwickelte sich die Musik bei den Griechen selbständig über ägyptische und asiatische Einflüsse hinaus und erhob sich zu einer Freiheit, von der die ägyptische wohl doch weit entfernt geblieben ist.

Ebenso wird auch Moses bei seinem Aufenthalte zu Heliopolis die ägyptischen Tempelhymnen kennen gelernt und bei der Einrichtung seiner gottesdienstlichen Musik Bezug darauf genommen haben. Doch kann die israelitische Musik, wenigstens bis auf die

---

[1]) Siehe dazu auch die Abhandlung „Altägyptische Musik" von Lauth in den Sitzungsberichten der philos.-philol. Klasse der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften, München 1873, wo auch eingehend über die altägyptischen Musikinstrumente gesprochen wird. Überholt ist z. T. Villoteaus „Abhandlung über die Musik des alten Ägyptens", Leipzig 1821.

Davidische Zeit, immer nur von primitiver Beschaffenheit geblieben sein. Von der Poesie abgesehen, ist das alte israelitische Volk den Künsten überhaupt niemals zugetan gewesen. Sein Nomadenleben, die ägyptische Knechtschaft und die mit dem Aufenthalt in der Wüste notwendig verbundne Verwilderung waren zudem nicht geeignet, die Musik bei ihm zu einiger Entfaltung gelangen zu lassen. Mochte sie, wie man wohl annehmen darf, unter dem Dichter- und Sängerkönige David immerhin einen höhern Aufschwung genommen haben, so fehlen uns doch alle Nachweise über ihre Beschaffenheit. Ob die Juden ihre Melodien zu notieren verstanden haben, ist zweifelhaft, aber nicht unwahrscheinlich. Die Accente der Schrift sollen ihnen schon sehr frühe als eine Art Tonzeichen gedient haben; doch ist an ihr bis in die Davidische Zeit hinein reichendes Alter auf keinen Fall zu denken, sondern mit Gewißheit anzunehmen, daß sie erst aus einer spätern Periode (vielleicht von den Masoreten) herstammen. Außerdem sind sie niemals Tonzeichen im Sinne unsrer Noten gewesen, wie man das zuzeiten verstanden hat; sie machen nicht den bestimmten Ton kenntlich, sondern dienen lediglich als eine Art Sinnbild oder Erinnerungszeichen für eine ganze Melodiephrase, deren allgemeine tonmäßige Hebung und Senkung sie dem Singenden ins Gedächtnis zurückrufen. Also mußten Erinnerung und mündliche Überlieferung bei Aufbewahrung und Fortpflanzung der Gesänge wenn auch vielleicht nicht alles, so doch das meiste verrichten. Daß sich durch solche Mittel trotzdem eine Melodie Jahrhunderte annähernd unverändert erhalten kann, das beweist die Überlieferung der alten Kirchenmelodien durch das Accentsystem der Byzantiner und die Neumenpraxis des Mittelalters, die sich beide auf ähnlichen Grundlagen bewegen, wobei nicht zu vergessen ist, daß in den ältern Zeiten das menschliche Gedächtnis ganz andre Leistungen vollbrachte und Angelerntes ebenso treu und unverändert bewahrte wie in unsern bewegtern Zeiten gedruckte Bücher.

Bei den Juden hingegen ist zu bemerken, daß ihre Musik durch die jener Völker, unter denen sie seit ihrer Zerstreuung gelebt haben, vermutlich stark beeinflußt worden ist, wie denn auch die Gesangsweisen, nach denen die deutschen, spanischen und polnischen Juden ein und denselben Psalm singen, durchaus voneinander abweichen. Der heutige Synagogengesang scheint also keinen sichern Anhalt für die Erkenntnis des im Davidischen Tempel gebräuchlich gewesenen zu bieten, und gesetzt auch, er

enthielte noch einige antik-originale Züge, so dürfte es doch unmöglich bleiben, sie heraus zu erkennen. Um so mehr mußten die Melodien der Juden der Willkür des Einzelnen und der Umbildung in den verschiedenen Generationen ausgesetzt sein, als sich auf keine Art nachweisen läßt, daß ihre Musik durch bestimmte Gesetze oder ein System geregelt worden sei; von einer festen Tonordnung oder Theorie findet sich bei diesem Volke keine Spur, obwohl manche Schwärmer für die ebräische Musik die merkwürdigsten Aufklärungen darüber aus der Luft gegriffen haben, z. B. Speidel, ein schwäbischer Theolog, der in seinen 1740 zu Stuttgart herausgekommenen „Unverwerflichen Spuren von der alten Davidischen Singekunst" den Juden eine Skala von fünf, aus der Tiefe zur Höhe mit den Vokalen *a e i o u* bezeichneten Tönen andichtete.

Daß die Juden bestimmte Singweisen hatten, ist nicht zu bezweifeln. Das geht schon aus manchen Psalmüberschriften hervor, die für den Inhalt des Psalms selbst gar keine Bedeutung haben und sich deshalb aller Wahrscheinlichkeit nach auf allgemein bekannte Tonweisen beziehen; z. B. (nach Luthers Übersetzung) die Überschrift des 9. Psalms „Von der schönen Jugend vorzusingen"; des 22.: „Vorzusingen von der Hindin, die früh gejagt wird"; des 45. und des 69. Psalms: „Von den Rosen" usw. Können wir uns heutzutage auch kaum vorstellen, daß schwunghafte und begeisterungsvolle Poesien wie die Psalmen, die Klagelieder Jeremiä, das Hohelied usw. das Gefühl nicht damals schon zu melodischen Ergüssen höherer Art angeregt haben sollten, so mag doch eine starke Accentuation mit einigem Tonfall an den Satzeinschnitten dem Gefühlsausdruck, eine feierlich ernste Haltung der religiösen Bedeutung der Gesänge genügt haben. Clemens von Alexandrien, der um 200 nach Christus lebte, nennt sie dorisch und spondeisch, was ungefähr so viel wie ernst und feierlich sagen will. Nur vom Standpunkt des gottesdienstlichen, nicht von dem des ästhetischen Wertes könnte dem jüdischen Tempelgesang eine richtige Schätzung widerfahren. Nach dieser Seite hin mag etwas in ihm gelegen haben, was vielleicht die ersten Christen veranlaßte, ihn in ihren Gottesdienst herüberzunehmen. Ganz ohne Einfluß hierauf mag seine innere Beschaffenheit nicht gewesen sein, obwohl es ebenso natürlich erscheint, daß die Apostel und ersten zum Christentum übergegangnen Juden die von Kindheit an ihnen vertrauten Gesänge in die christlichen Gemeinden mit herübernahmen.

Hinsichtlich der Instrumente der Ebräer fehlt es nicht an Nachrichten und Erklärungen, freilich auch nicht an heitern Widersprüchen. Wollte man einzelnen Auslegern Glauben schenken, so hätte Orgel, Klavier und Geige im ebräischen Tempel ebensowenig gefehlt wie in unsrer Kirche und Kammer. Allerdings wird das Vertrauen zu solchen Angaben erheblich geschwächt, wenn man u. a. *Machol* von dem einen für ein Saiteninstrument und sogar für eine Art Viola, von andern für ein Blasinstrument nach Art der Sackpfeife, auch für einen Glockenring und eine Art Sistrum, endlich aber für gar kein Instrument, sondern für einen mit Gesang verbundnen Tanz erklärt findet.[1]) Ebenso wird *Maanim* sowohl für eine Geige als auch für eine Trompete gehalten, während es in Wirklichkeit ein Rasselkasten mit Metallkugeln gewesen zu sein scheint. Ein andres Klangwerkzeug namens *Magrepha* oder *Migrepha* soll nach den Talmudisten eine (schon zu christlicher Zeit) im Tempel zu Jerusalem aufgestellte Orgel gewesen sein, dem Briefe an den Dardanus zufolge von so starkem Schalle, daß man es auf dem Ölberge hat hören und in Jerusalem sein eigen Wort nicht hat verstehen können, wenn es gespielt wurde. Ungeachtet seiner angeblichen hundert Töne oder Klangarten hatte dies physikalische Wunderwerk doch nur zehn Pfeifen, war eine Elle lang und so leicht, daß ein einziger Levit es forttragen und zwischen Vorhof und Altar aufstellen konnte. Da aber die große Kohlenschaufel, die man nach vollzognem Opfer mit starkem Schalle in den Vorhof warf, ebenfalls Magrepha hieß (Ambros, Geschichte der Musik, Breslau 1862, I. 210), so mag durch einen kleinen Seitensprung der talmudistischen Phantasie jene etwas abweichende Auffassung entstanden sein.[2]) Mit einiger Sicherheit wissen wir nur, daß die Instrumente der Ebräer teils einfache harfen-, psalter- und zitherartige Saiteninstrumente waren, die sie nicht einmal selbst erfunden, sondern von den Ägyptern, Phöniziern und Chaldäern bekommen hatten, teils Hörner, Pfeifen, Zinken und sackpfeifenartige Blasinstrumente, wozu noch mancherlei Schall- und Klingwerkzeuge kamen. Und wenn wir von den großen ebräischen Tempelfesten hören, wobei die Instrumentisten nur nach Tausenden gezählt wurden, so mag solche Schar möglicherweise auf das Auge, schwerlich aber auch auf das Ohr einen befriedigenden Eindruck hervorgebracht haben.

Daß von allen antiken Völkern zuerst die Griechen die Musik im Sinne einer freien Kunst und um ihrer selbst willen gepflegt haben, auch wenn sie von der Poesie abhängig blieb, ist schon mehrfach berührt worden. Von keinem Volke des Altertums liegen darum auch so viele und eingehende Nachrichten über Musik vor

---

[1]) Vgl. Wolfgang Caspar Printz, Histor. Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690, S. 28; Athanasius Kircher, Musungia universalis, Rom 1650, T. 1, 48, 50; Jos. Levin Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Ebräern, Berlin 1829, S. 7.

[2]) Vgl. Salom. van Til, Digt-, Sang- en Speelkunst, soo der ouden, als byzonder der Hebreen, Dortrecht 1692 (deutsch Frankfurt und Leipzig 1706; über die *Magrepha* s. deutsche Ausgabe S. 452). Ferner Aug. Friedr. Pfeiffer, Über die Musik der alten Ebräer, Erlangen 1779. Beide Schriften gehören zu den besten über diesen Gegenstand. Ein Verzeichnis der neuern Literatur gibt J. Branberger im Anhang seiner Schrift „Über die Musik der Juden“, Prag 1904.

wie von den Griechen. Die Geschichte der griechischen Musik ist nicht mehr bloß ein Anhang zur Kulturgeschichte, sondern bereits Kunstgeschichte. Denn wenn auch die auf uns gekommnen Reste griechischer Melodien nur einen begrenzten Ausblick auf die praktische Musik dieses Volks eröffnen, so geben doch zahlreiche Nachrichten einen Beweis, daß sich die Musik bei den Griechen aus der unfreien Abhängigkeit von ägyptischer und asiatischer Tradition zu höherer Eigenartigkeit erhob und durch Künstler, deren Namen uns die Geschichte überliefert hat, gefördert und entwickelt wurde. Außerdem erscheint sie durch eine Theorie, die viele für die Praxis fruchtbare Regeln in sich begriff, geordnet und fixiert, und eine zwar umständliche aber immerhin deutliche Notenschrift ermöglichte die Mitteilung und Überlieferung der Gesänge auf eine zuverlässigere Art als die bloß mündliche Tradition.

Blieb auch die griechische Musik, soweit sie Hymnen- und Tempelgesang war, an den Kultus gebunden, so war dieser doch ein Kultus des Bildens und Dichtens. Die Götter waren in aller Herrlichkeit hernieder gestiegen zu den Menschen und lebten unter dem Volke und in seinen Vorstellungen als jene Gestalten von unvergänglicher Schönheit, wozu sie vor allem die Dichter und Bildhauer geschaffen hatten. Sie bildeten, dichteten und sangen selbst mit, voran der Musengott Apollo, das verkörperte Ideal des jungen Hellas, das Vorbild der Sänger und Musiker. Wie die Bildwerke der Götter und Heroen in Tempeln und Hallen, auf Plätzen und Straßen dem beständigen Anblicke des Volkes dargeboten wurden, so war auch die Musik Gemeingut, hatte ein Publikum, dessen Kritik sie nicht aus den Augen ließ, und von dem sie überwacht wurde, während sie ihm Genuß und Veredlung gewährte.

Nach Aussprüchen des Plato und Aristoteles gehörte sie mit Notwendigkeit nicht nur zur guten Erziehung und Bildung, sondern auch zur Erhaltung und Förderung eines gesunden Staatslebens. Aristides spricht sogar aus, daß man den Charakter ganzer Staaten mit Sicherheit aus den Melodien und Rhythmen, deren sie sich bedienen, erschließen könne.[1]) Es bildete sich allmählich eine ethische Theorie der Musik aus, die beweist, welch hoher Wert der Kunst der Töne beigelegt wurde. Von den großen Philosophen angeregt, dann von den Musiktheoretikern fortgebildet, umfaßte

---

[1]) Hierfür und zum folgenden vgl. H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

sie die Lehre von den Beziehungen der Klänge und Rhythmen zum menschlichen Gemütsleben. Melos und Rhythmus sind die beiden Grundfaktoren, die das Ethos eines Musikstücks bestimmen. Jeder melischen und rhythmischen Bewegung entspricht eine gewisse Seelenbewegung, weshalb es denn ein leichtes ist — sofern diese Beziehungen bekannt sind —, jederzeit bestimmte Seelenbewegungen durch Töne zu erzeugen. Auf dieser Lehre basierte namentlich die Stellung der Musik im Jugendunterricht. Man nahm eine dreifache Art der Einwirkung auf den Menschen an: entweder konnte die Musik positiv wirken, indem sie den Hörer zu einem bestimmten Willensakte veranlaßte, oder sie hob eine Willensentschließung auf durch Lähmung der Energie des Hörers, oder endlich vermochte sie das normale Willensvermögen auf Augenblicke überhaupt aufzuheben (dionysische Ekstase). Der pathologische Zug ist in dieser dreifachen Bestimmung der Musik unverkennbar in den Vordergrund gerückt, und dem entspricht auch ihre mannigfache Verwendung zu Heilzwecken. Die Heilung eines Gemütskranken geschah durch die Katharsis, d. h. durch die Reinigung von den Leidenschaften, und zwar so, daß diese durch die Musik bis aufs höchste gesteigert wurden, worauf eine Entladung der Affekte und damit die Rückkehr zum normalen Zustande erfolgte. Dabei spielte neben dem Ethos der Tonarten (s. unten S. 20) auch das Ethos der beiden griechischen Hauptinstrumente, der Kithara und des Aulos, eine Rolle. Die Kithara, als Saiteninstrument das bescheidnere von beiden und von alters her das im besondern griechische Instrument, diente im apollinischen Kult und war zur Erregung ruhiger, abgeklärter Gemütsbewegungen geeignet, während der von den fremden Phrygiern übernommene Aulos, das Pfeifeninstrument, mit seinen aufreizenden Tönen zur Verherrlichung des dionysischen Kults beitrug und im Kriege und in der Tragödie zur Verwendung kam. An mehreren der heiligen Spiele hatte die Musik selbständigen Anteil. Die dem Apollo und seiner Besiegung des Python geweihten pythischen Spiele zu Delphi waren ursprünglich nur für musikalische Wettstreite bestimmt, erst später kamen auch gymnastische Übungen hinzu. Die Athener besaßen ein Odeon, ein von Perikles eigens für Musikübungen errichtetes Gebäude; Rhapsoden und Sänger durchzogen das Land, dem Volke bei Festen epische und lyrische Dichtungen unter Begleitung der Phorminx und der Kithara singend. Dem Apollo und der Diana ertönten Päane; die Mysterien des Bacchus wurden mit dithyram-

bischen und phallischen Chorgesängen gefeiert, denen sich Tänze und szenische Darstellungen beimischten, woraus für die Folge Tragödie und Komödie entstanden, jene aus den in begeisterungsvollem pathetischem Tone gehaltnen dithyrambischen, diese aus den ausgelassenen phallischen Gesängen. Wie im Tempel, in religiösen Gesängen, bei Prozessionen und Opferfesten, so spielte auch auf der Bühne der Chor eine große Rolle. Er befand sich im Mittelgrunde der Szene, rezitierend und tanzend; eine andre Abteilung, die Orchestra, diente zum Aufenthalt der begleitenden Instrumentisten. Der die Rezitation, Orchestik und Instrumentalbegleitung leitende Koryphäus stand auf einem hohlen Podium und markierte den Rhythmus durch dröhnendes Stampfen seines mit schwerer eisenbeschlagner Sohle bekleideten Fußes.

Man hatte zwei Gesangstilarten, eine rezitierende und eine liedartige. Die rezitierende diente zum Vortrage der epischen Dichtungen, desgleichen im Drama für den Dialog und mag, alles in allem, unserm Secco-Rezitativ ähnlich gewesen sein: im Tone nicht viel bewegt, in der Rhythmik und Metrik genau der Silbenquantität, dem rhetorischen Accent und der Gliederung der Rede sich anschließend, zwischen Sprache und Gesang die Mitte haltend. Die ariose Singweise gehörte den Liedern und andern lyrischen Gesängen sowie den Chören im Drama. Zwar ebenfalls durchweg syllabisch sowie in ihrer rhythmischen und metrischen Beschaffenheit von Sprache und Versbau abhängig, stand sie doch mehr der liedartigen Melodie nahe, zeigte freiere und belebtere Tonbiegung und Modulation, näherte sich wirklicher Kantilene. Man hatte bestimmte Gattungen solcher Melodien, die sogenannten *Nomoi.* Ursprünglich sollen diese Nomen Lobgesänge auf den Apollo gewesen sein. Nach andern Auslegungen schreibt sich die musikalische Bedeutung des Wortes Nomos (= Gesetz) davon her, daß man in den frühesten Kulturzeiten die Gesetze nach gewissen Melodien gesungen habe, um sie dem Gedächtnisse besser einzuprägen, und daß nachher der Name dieser Gesetzlieder auch auf Gesänge andern Inhaltes überging. Die einfachste und natürlichste Erklärung bleibt aber wohl die, daß es gewisse feststehende Melodiengattungen gewesen seien, die entweder von einzelnen angesehenen Tonkünstlern auf besondre Begebenheiten komponiert oder gewissen Volksstämmen national eigentümlich waren, sich deshalb an bestimmte rhythmische und tonliche Einrichtungen banden und unverändert erhalten bleiben mußten, etwa den „Tönen“ der deutschen Meistersinger vergleichbar.

So hatte man einen *böotischen* und einen *äolischen* Nomos, deren Ursprung von den gleichnamigen Völkern hergeleitet wurde, einen *trochäischen* und einen *orthischen* Nomos, die ihren Namen von den darin herrschenden Metren hatten, ferner andre, die nach ihren Erfindern *Terpandrische, Polymnestische* Nomen usw. hießen. Auch für Instrumente, insbesondre für die Flöte gab es solche Melodiengattungen, darunter *Apothetos, Schönion* von weichlichem Charakter, *Trimeles* aus drei Strophen in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart bestehend, *Komarchios,* als Aufmunterung zum Trinken dienend, ferner die Nomen *Harmathias, Kradias, Mimnermus* und andre. Schließlich wird das Wort Nomos als Allgemeinausdruck für jede nach gewissen Gesetzen der Rhythmik und Melodik verfertigte Melodie gebraucht, und nach solchen Melodiengattungen und bekannten Gesängen wurden wahrscheinlich auch die Chöre in den Schauspielen vorgetragen. Wenn man daher liest, daß die Dichter auch zugleich die Musik zu ihren Dramen gemacht hätten, so darf man annehmen, ihre ganze Kompositionstätigkeit habe, da der Dialog frei rezitiert wurde, in nichts weiterm bestanden als in der Vorschrift, nach welchen solcher Nomen oder bekannten Melodien der eine oder der andre Chor gesungen werden solle.

Auch außerhalb des Theaters und des Tempels war der Gesang sehr verbreitet und schmückte Lebensverrichtungen und bürgerliche Feste. Man findet Nachweise über Hirten-, Schnitter-, Ernte-, Drescher-, Müllerlieder, Gesänge auf die Jahreszeiten und ihre Phänomene (z. B. Frühlingspäane), Hochzeitslieder, Trinklieder, die Skolien hießen, Klagelieder, Jubellieder u. a.

Freilich reichen die in den griechischen Schriften enthaltnen Nachrichten nicht aus zur Erkenntnis der musikalischen Beschaffenheit dieser lyrischen Gesänge. Was wir an Monumenten praktischer Musik der Griechen haben, beschränkt sich auf wenige Bruchstücke, die inhaltlich unserm Empfinden völlig fernstehen, aber wichtige Belege für die Tatsache bilden, daß die griechische Musik keine freie, sondern eine dienende, dem Sprachaccent sich völlig unterordnende Kunst gewesen ist. Bekannt sind heute sechs Denkmäler. Das älteste ist eine Melodie zu den ersten acht Versen der ersten pythischen Ode des Pindar (aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.), gefunden von Athanasius Kircher angeblich in der Bibliothek des Klosters S. Salvator bei Messina und von ihm mitgeteilt und entziffert in seiner *Musurgia universalis* (Rom, 1650), I,

S. 542. Die Echtheit dieses Fragments wird bestritten, das Original ist nicht mehr auffindbar. Frühestens dem 2. Jahrhundert n. Chr. gehören die drei Hymnen der Mesomedes (und Dionysius) an Kalliope, Apollo und Nemesis an, die zuerst Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen Galileo Galilei, in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* (Florenz, 1581), S. 97, bekannt machte nach der Kopie einer in der Bibliothek des Kardinals S. Angiolo zu Rom befindlichen alten Handschrift, jedoch ohne sie entziffern zu können. Später sind diese drei Melodien nach einem dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörenden Pariser Manuskript vom Franzosen Pierre Jean Burette, neuerdings durch Friedrich Bellermann, Gevaert, Karl v. Jan und Riemann übertragen und herausgegeben worden.[1]) Ein drittes Denkmal ist das 1883 auf einer Säule in Tralles in Kleinasien eingegraben gefundne Klageliedchen auf den Tod des Seikilos, dem sich zwei beinahe vollständig erhaltne Apollohymnen aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., gefunden 1892 im Schatzhause zu Delphi, anreihen. Ein in demselben Jahre entdecktes Fragment des ersten Stasimon aus dem „Orestes" des Euripides bildet augenblicklich das einzige Beispiel aus der gesungnen Tragödienliteratur der Griechen; einige kleine Instrumentalübungen schließen die bisher bekannten Dokumente der griechischen Musik ab.

Der Gesang der Griechen war wie der aller übrigen Völker des Altertums nur einstimmig oder wurde höchstens durch die Oktave, möglicherweise auch wohl schon durch die Quarte oder Quinte verdoppelt. Eine Harmonie in unserm Sinne, ein gleichzeitiges Erklingen verschiedener in gewissen Verhältnissen zueinander stehender Intervalle oder melodisch verschieden bewegter Stimmen ist ihnen unbekannt geblieben. Der Ausdruck Harmonie kommt zwar oft bei ihnen vor, bezieht sich jedoch stets nur auf die einstimmige Tonfolge oder Melodie, auf Tonordnung, Tonart, Modulation, Klanggeschlecht, überhaupt auf alles, was zu einer wohlgeordneten Melodik gehört. Ganz dasselbe verstehen auch die der griechischen Theorie folgenden Schriftsteller des Mittelalters dar-

[1]) Friedrich Bellermann, Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien, Leipzig 1840. — A. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (1875—81) und La mélopée antique (1895). — K. v. Jan, Musici scriptores graeci (1895), Anhang. — H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1 (1904), S. 235 ff. Ältere Veröffentlichungen finden sich u. a. bei La Borde, Essai sur la Musique (1780) I; Forkel, Geschichte der Musik (1788), I; Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik (1759).

unter, und Johannes Tinctoris erklärt noch um 1470: „Melodie ist dasselbe wie Harmonie". Die Begleitung des Gesanges der Griechen durch Instrumente und das Zusammenspiel dieser unter sich konnte daher nur einstimmig oder in Oktaven geschehen. Man nimmt an, daß bei den liedartigen Gesängen die begleitenden Instrumente der Melodie im Einklange gefolgt seien, während man bei der Rezitation nur hie und da einen Ton angeschlagen habe, um dem Sänger die Tonhöhe zu bezeichnen und ihn auf ihr zu erhalten. Auch an kurze Zwischenspiele während der Pausen des Sängers wird zu denken sein.

Unter den Klangwerkzeugen der Griechen nahmen Kithara und Aulos die erste Stelle ein, sie sind die eigentlichen Favoritinstrumente der klassischen Zeit. Die Kithara, auch Phorminx genannt, entstand wahrscheinlich aus der primitiveren Lyra (Chelys) und hatte zur Zeit Terpanders nur sieben Saiten, deren Klang infolge Mangels eines Resonanzbodens keine reale Dauer und deshalb auch keine besondere Klangfarbe hatte. Sie diente vorzugsweise als Begleitinstrument im Solo- und Chorgesange und wurde mit einem Plektrum angerissen. Die Saitenzahl vermehrte sich später um eine achte (2 Tetrachorde), neunte, und kam schließlich (durch Timotheus) auf elf. Durch Umstimmung einzelner Töne war man imstande, sämtliche sieben Oktavengattungen (s. unten S. 28) zu erzeugen, die sich (an ein und derselben Mitteloktave *e—e'* aufgewiesen) eigentlich als Transpositionen des zweioktavigen Systema teleion ergaben. Andere Saiteninstrumente, und wohl letzten Endes mit der Kithara verwandt, sind *Barbitos, Magadis* und *Pektis*; das *Monochord* schied aus der Musikübung aus und diente lediglich zu akustisch-mathematischen Demonstrationen. — Der Aulos gehörte zu den Holzblasinstrumenten, scheint aber, wie neuere Forschungen ergeben haben, nicht zur Gruppe der Flöten, sondern zur Gruppe der Klarinetten, d. h. zu den Rohrblattinstrumenten gehört zu haben. (A. Howard, The Aulos or Tibia, in Havard Studies IV, 1893.) Von den Phrygiern übernommen, hatte der Aulos für die Griechen den Charakter eines aufreizenden, zur Ausschweifung verlockenden Instruments und wurde darum vornehmlich beim orgiastischen Dionysoskult und zur Erzielung der Katharsis bei Besessenen verwandt. Wie die Kithara das Symbol des altnationalen apollinischen Gottesdienstes ist, so der Aulos das des Dionysischen. Der Sieg, den Sakadas im Jahre 586 in den pythischen Spielen mit einer Art Programmstück: Kampf Apollons mit dem pythischen Drachen davontrug, wurde auf einem Aulos gewonnen, wie überhaupt bei den Wettspielen die Kithara hinter diesem zurückstand. Von untergeordneter Bedeutung waren die *Syrinx* oder Panspfeife, ein Hirteninstrument, und der *Salpinx*, eine Trompetenart. — Man hatte auch bereits eine Art Orgel, eine angeblich von Archimedes erfundene und vom Mechaniker Ktesibius aus Alexandrien etwa hundert Jahre später verbesserte *Wasserorgel* (Hydraulos), von deren Herrlichkeit beinahe ebensoviel zusammengefabelt ist wie von der ebräischen Magrepha. Ihre Einrichtung ist nicht deutlich, doch kann sie kaum etwas anderes als ein harmloses Spielzeug gewesen sein. Streichinstrumente waren auch den Griechen ganz unbekannt, vom Griffbrette findet sich ebenfalls nichts an ihren Saiten-

instrumenten; man scheint die Saiten stets nur der ganzen Länge nach erklingend gebraucht zu haben.

Den Beginn einer freiern Entfaltung der Musik bei den Hellenen pflegt man gleichzeitig mit dem Anfange der Olympiaden ins 8. Jahrhundert zu setzen. Eine feste Einordnung in ein System scheint sie erst durch den im 7. Jahrhundert blühenden lesbischen Tonkünstler Terpander, den man auch für den ersten Erfinder der Tonzeichen ansieht, erfahren zu haben. In höchster Blüte stand sie seit der Mitte des 6. Jahrhunderts, zur Zeit der Perserkriege, bis zum Peloponnesischen Kriege 431 bis 404. Von da an begann ihre alte Strenge und Einfachheit einer gesteigerten Anwendung von Kunstmitteln und einer äußerlichen Virtuosität zu weichen. Die Instrumentalmusik erlangte höhere Bedeutung, Kitharöden und Auleten zogen im Verein mit Tragöden und Komödianten im Lande umher und trugen wenig dazu bei, die alte Reinheit der Tonkunst zu bewahren. Inwieweit man allerdings von einem tatsächlichen „Verfall“ der griechischen Musik seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. sprechen darf, ist noch nicht ausgemacht; denn wenn auch manches aus der ältern Zeit neuern Strömungen zum Opfer fiel, und sich der Geschmack im Laufe der Jahrhunderte geändert hatte, so bleibt noch immer der Nachweis zu erbringen, ob wirklich dadurch die Musik als Kunst ernstlich Schaden gelitten hat, oder ob ihr nicht gerade im Gegenteil jetzt neue, dankbare Aufgaben gestellt wurden. Das Aufkommen des Instrumentalvirtuosentums und die Steigerung der Ausdrucksmittel in den letzten Jahrhunderten vor Christus dürfte heute kaum mehr als sicherer Beweis für eine Dekadenz hingenommen werden, sondern gerade darauf hinweisen, daß sich die Musik von den Sklavenbanden der Poesie loszumachen und mit eigenen Mitteln zu wirken trachtete, wobei freilich nicht ausgeschlossen ist, daß sich ihre alten Beziehungen zum religiösen Kultus, zum bürgerlichen und zum staatlichen Leben, zum Jugendunterricht usw. bedenklich lockerten. Wie die spätere Musikgeschichte nachweist, ist ein Verfall der Sitten nicht immer mit einem Verfall der Musik Hand in Hand gegangen, und so wird das Verschwinden des althellenischen Geistes denn auch nicht ohne weiteres mit einem Niedergang der Musik zu identifizieren sein.

Im Stadium dieser Stilwandlung und angeblichen Verfalls ging die griechische Musik auf die Römer über. In Rom wurde sie ein Gegenstand des Genusses, eine Dienerin des Luxus und unterwarf sich der Mode und den Launen eitler Fürsten; die ethische

und sittlich veredelnde Kraft, die ihr Männer wie Pythagoras, Aristoteles und Plato zuerkannt hatten, büßte sie scheinbar ein. Aber auch hier müssen wir unterscheiden zwischen den Zwecken, denen sie diente, und die gewiß oft unlauter waren, und ihrem wirklichen Wesen als Kunst des Ausdrucks menschlichen Empfindens. Wenn sich Nero oder andere römische Cäsaren der Musik zur Verherrlichung ihrer Prunkfeste bedienten und selbst als Virtuosen auftraten inmitten einer entarteten Höflingsschar, so wird man diese Herabziehung der Tonkunst wohl tadeln, aber ihre Eigenschaften und ästhetischen Wirkungen nicht gut anzweifeln können. Zudem sind wir bis jetzt über die praktische Musik der Römer zu mangelhaft unterrichtet, um über sie gänzlich den Stab zu brechen, und dürfen auch nicht übersehen, daß ihre Musik von den Vertretern des aufstrebenden parteiischen Christentums systematisch verdammt und als entsittlichend verschrien wurde, ein Umstand, der natürlich bei der Schätzung späterer Geschlechter stark ins Gewicht fiel.

Für die Vervollkommnung der Musik in theoretischer Hinsicht scheinen die Römer nichts getan zu haben. Das einzige, was wir ihnen zu danken haben, ist eine Vermehrung der Instrumente, namentlich für Kriegszwecke, und die allerdings höchst wichtige Aufbewahrung griechischer Musikwissenschaft durch ihre Schriftsteller, unter denen vorzugsweise Boethius (475 bis 524 n. Chr.) eifrig für die Erhaltung griechischer Kunst und Wissenschaft wirkte; seine fünf Bücher *de Musica*, in denen er uns die Theorien des Pythagoras, Aristoxenus, Ptolemäus und andrer mit eigener gehaltvoller Spekulation untermischt überliefert hat, sind allen Tonlehrern des Mittelalters ein wahres Evangelium geblieben. Unter den verschiednen älteren Ausgaben dieses schwer verständlichen Werkes gilt die von Glarean besorgte, sieben Jahre nach dessen Tode zu Basel bei Heinrich Petri 1570 erschienen, für die beste; auf Grundlage neuen Materials ist es durch Gottfr. Friedlein in Leipzig bei Teubner 1867 herausgegeben worden.

Aus der Musiklehre der Griechen mögen hier noch einige der wichtigsten, zum Verständnis der Tonlehre des Mittelalters erforderlichen Grundzüge folgen.

Die Intervalle sind teils konsonierend, teils dissonierend. Konsonanzen *(Symphona)* sind: *Diapason*, die Oktave, *Diapente*, die Quinte, *Diatessaron*, die Quarte; ebenso die Oktavverdoppelungen dieser Intervalle: *Disdiapason*, die Doppeloktave, *Diapason cum Diapente*, die Duodecime, *Diapason cum Diatessaron*, die Un-

decime. Dissonanzen *(Diaphona)* sind alle übrigen Intervalle, mithin auch die Terzen und Sexten. In den Proportionen, die Pythagoras im 6. Jahrhundert v. Chr. durch Messung am Monochord für die Intervalle fand, hat der Ganzton nur ein einziges Verhältnis, nämlich das unseres großen Ganztones 9 : 8; der kleine Ganzton 10 : 9 kommt nicht darin vor. Die große Terz bestand darum auch nicht wie bei uns aus einem großen und einem kleinen Ganztone (9 : 8 + 10 : 9 = 5 : 4), sondern aus zwei großen Ganztönen, die anstatt dieses richtigen und harmonisch brauchbaren Verhältnisses 5 : 4 das harmonisch unbrauchbare (um das syntonische Komma 81 : 80 zu große) Verhältnis 81 : 64 ergaben. Um ebensoviel wie die große Terz zu hoch, war die kleine zu tief (32 : 27 anstatt 6 : 5), weshalb sie ebenfalls dissonierte. Da die Oktave stets rein sein muß, dissonierten notwendig auch die Oktavkomplemente der Terzen: die kleine und große Sexte (jene betrug 128 : 81 anstatt 8 : 5, diese 27 : 16 anstatt 5 : 3). Aus der Dissonanz der Terzen ergibt sich mit unabweislicher Notwendigkeit was schon oben gesagt wurde: daß die Griechen keine Harmonie gehabt haben können. Ihre Terz war nicht geeignet, eine Vermittlung zwischen Grundton und Quinte zu vollziehen. Ohne Dreiklang aber ist Harmonie in unserm Sinne unmöglich.

Unter den Tonlehrern bildeten sich nacheinander zwei Sekten aus, die ältere folgte den Lehren des Pythagoras, die jüngere denen des Aristoxenus. Pythagoras und seine Anhänger verwarfen in Sachen der Tonbestimmung das Urteil des Gehörs und erkannten der Messung am Monochord und der Rechnung das einzige Schiedsrichteramt zu. Die Zahlen waren ihnen eine Regel, ein Kanon für die Tonbestimmung, weshalb sie Kanoniker genannt wurden. Im Gegensatze zu dieser Zahlentheorie des Pythagoras behauptete etwa zweihundert Jahre später Aristoxenus (der älteste griechische Musiktheoretiker, von dem uns Schriften erhalten sind), das Gehör sei der alleinige Richter in Sachen der Intervallenbestimmung, und allein maßgebend sei das Verhältnis, in dem die Töne vom Gehör vernommen würden. Seine Schüler nannte man die Harmoniker. Aber sein Gehör reichte nicht aus, den Terzen harmonisch brauchbarere Größen zu geben, als ihnen die Kanoniker verliehen hatten; in manchen seiner Berechnungen, durch die er das Urteil des Ohres zu begründen suchte, brachte er vielmehr noch schlimmere zutage. Den Unterschied zwischen großem und kleinem Ganztone sowie das Verhältnis des großen Halbtones 16 : 15 fand zuerst

Didymus um 30 vor Christus. Die richtigen Beziehungen der Terzen und Sexten ergaben sich hieraus von selbst, doch hatten weder Didymus noch Ptolemäus, der um 120 nach Christus dem System des Didymus noch einige Verbesserungen angedeihen ließ, den Mut, sie für Konsonanzen zu erklären. Die von Pythagoras für die diatonische Skala aufgestellten und allerdings auf der natürlichen Bestimmung der Töne durch die reine Quint beruhenden Verhältnisse (reines Quint-System) galten bei den Tonlehrern des ganzen Mittelalters bis auf Zarlino (1517 bis 1590), der aus Vergleichung des didymischen mit dem ptolemäischen System ein neues temperiertes, das sogenannte reine diatonische Tonsystem bildete.

Den Tonleitern der Griechen liegt das Tetrachord, eine Reihe von vier Tönen zugrunde. Das Verhältnis der Stufen oder Intervalle, worin diese vier Töne, deren äußere Endpunkte stets eine vollkommne Quart ausmachen müssen, zueinander stehen, heißt Klanggeschlecht. Das Klanggeschlecht kann von dreierlei Art sein, nämlich: diatonisch, chromatisch und enarmonisch. Diatonisch ist es, wenn das Tetrachord aus zwei ganzen Tönen und einem halben Tone besteht: *HC-D-E, D-EF-G, C-D-EF;* chromatisch, wenn es aufwärts nacheinander zwei halbe Töne und eine kleine Terz enthält: *HCCis-E, EFFis-A;* enarmonisch, wenn über dem Grundton zuerst zwei Vierteltöne liegen und auf diese dann eine große Terz folgt: *HH* C-E, EE* F-A* (das * zeigt den Viertelton an).

Man ersieht hieraus, daß nur unsre heutige Diatonik (der Stufenfolge nach, wenn auch nicht in den Verhältnissen) mit der Diatonik der Griechen übereinstimmt, während unsre Chromatik und Enarmonik etwas ganz andres sind. Die griechische Enarmonik mit den Vierteltönen war entstanden aus der alten sechsstufigen dorischen Skala des Olympus. Diese Skala, der die Terz und die Septime fehlten: *EF-A | HC-E*, hieß enarmonisch, und jene Viertelton-Enarmonik war nichts andres als eine auf diese Skala angewandte schlechte Gesangmanier, Durchziehen des Tones vom *E* zum *F* oder vom *H* zum *C* durch einen Viertelton. Die Schriftsteller, die von der Enarmonik so viel Rühmens machen, verstehen darunter jene alte Skala des Olympus, nicht dieses unnatürliche, auch erst viel später aufgekommene Klanggeschlecht mit den Vierteltönen.

Das diatonische Klanggeschlecht enthielt nun drei verschiedene Quartengattungen, je nachdem der Halbton unten, oben oder in der Mitte liegt. Das Tetrachord ist dorisch, wenn sich der Halbton am untern Ende befindet: *EF-G-A, HC-D-E;* es ist lydisch, wenn er am obern Ende liegt: *G-A-HC, C-D-EF;* es ist phrygisch,

wenn er das mittlere Intervall des Tetrachordes ausmacht: *A-HC-D, D-EF-G.* Das dorische Tetrachord ist das älteste und echt griechische. Bei Aneinanderreihung zu Oktaven und längeren Skalen können die Tetrachorde entweder verbunden *(synemmena)* oder getrennt *(diezeugmena)* sein. Verbunden sind sie, wenn die höchste Stufe des untern Tetrachords zugleich die tiefste des obern ist: *HCDEFGA;* getrennt hingegen, wenn ein ganzer Ton (diazeuktischer, d. h. trennender Ton) dazwischen liegt: *EFGA* ‖ *HCDE.*

Der ganze bei den Griechen gebräuchliche Tonumfang erstreckte sich, dem Ambitus der männlichen Stimme (Baß und Tenor) entsprechend, über die zwei Oktaven vom großen *A* bis zum eingestrichnen *a*. Die Tonfolge kam mit unsrer *A-Moll*-Skala ohne Leittonerhöhung überein, nur das kleine *h* wurde in zweifacher Gestalt, als *h* und *b* gebraucht. Nachstehende Tabelle zeigt das ganze System:

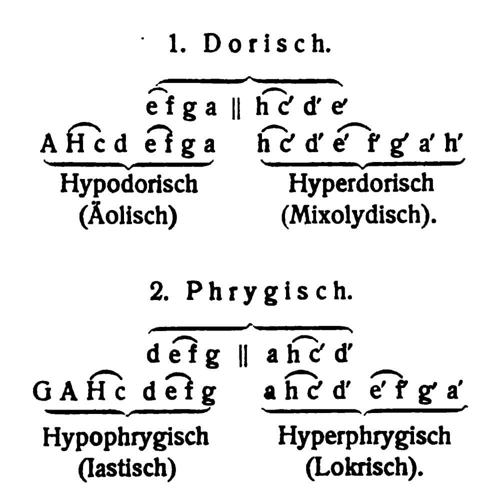
		Tonbezeichnung:	Tetrachordbezeichnung:
		a^1 *Nete,* letzter Ton	5. *Hyperbolaion* (der Höchsten)
		g^1 *Paranete,* vorletzter Ton	
		f^1 *Trite,* dritter Ton	
	(Synaphe, gemeinsamer Ton)	e^1 *Nete,* letzter Ton	
3. Synemmenon (der Verbundnen)	*Nete* . . . . d^1	d^1 *Paranete,* vorletzter Ton	4. *Diezeugmenon* (der Getrennten)
	Paranete . c^1	c^1 *Trite,* dritter Ton	
	Trite . . . *b*	h *Paramese,* Nachbar des Mitteltons	
	Mese . . . a	(Diazeuxis, Trennung)	
		a *Mese,* Mittelton	2. *Meson* (der Mittleren)
		g *Lichanos,* Zeigefingerton	
		f *Parhypate,* vortiefster Ton	
	(Synaphe, gemeinsamer Ton)	e *Hypate,* tiefster Ton	
		d *Lichanos,* Zeigefingerton	1. *Hypaton* (der Tiefsten)
		c *Parhypate,* vortiefster Ton	
		H *Hypate,* tiefster Ton	
		(Diazeuxis, Trennung)	
		A *Proslambanomenos,* hinzugefügter Ton.	

Der Ganztonabstand *A H* und *a h* trug den Namen *Diazeuxis* (Trennung), der den beiden tiefern und den beiden höhern Tetrachorden gemeinsame Ton *e*, e^1 den Namen *Synaphe* (gemeinsamer Ton). Zur Bezeichnung eines Tons war Angabe der Tonbenennung sowie des betreffenden Tetrachords erforderlich, also z. B. *H* = Hypate hypaton, *g* = Lichanos meson, f^1 = Trite hyperboleion, *b* = Trite synemmenon usw.

Das sogenannte vollkommne und unabänderliche System *(Systema teleion ametabolon)* zerfällt in vier dorische Tetrachorde (Nr. 1, 2, 4, 5), deren tiefstes auf dem großen *H* anfängt. Der Ton *A (Proslambanomenos)* wurde nicht als wirklich zum

System gehörend betrachtet, sondern war nur zwecks Abrundung der Skala zu zwei vollen Oktaven hinzugefügt. Das kleine *h* erscheint aber auch als ♭ und ♮ (*h*), um im dritten Tetrachord als zweite Stufe (♭) mit *a*, im vierten aber als erste Stufe (*h*, ♮) mit c_1 den dem dorischen Tetrachorde am untern Ende nötigen Halbton ausmachen zu können. Durch Einfügung dieses *b (Trite synemmenon)* wurde eine Modulation (Veränderung) nach der Unterdominante ermöglicht. Wurde das Tetrachordon synemmenon (Nr. 3) hinzugerechnet, so hieß das System das vollkommne und veränderliche (*Systema teleion metabolon).* Außerdem kehren die Töne c_1 und d_1 des dritten Tetrachordes im vierten wieder, so daß also das ganze System eigentlich nur aus 16 Tönen besteht. Jeder einzelne Ton hatte ebenso wie jedes Tetrachord seinen eignen Namen.

Die Lehre von den Oktavengattungen entwickelte sich folgendermaßen. Als Hauptskalen galten drei: das Dorische *e-e* (aus zwei dorischen Tetrachorden bestehend), das Phrygische *d-d'* (aus zwei phrygischen Tetrachorden bestehend), das Lydische *c-c'* (aus zwei lydischen Tetrachorden bestehend). Aus diesen drei Hauptskalen wurden je zwei Nebenskalen abgeleitet, und zwar so, daß jede der Hauptskalen oben und unten um je ein Tetrachord vermehrt wurde. Die auf diese Weise gewonnenen sechs neuen Tonarten (Oktavengattungen) unterschied man durch Voransetzung von *hypo* (unter) für die tiefere, von *hyper* (über) für die höhere der aus der Stammform sich ergebenden Nebenformen.



3. Lydisch.

c d e f || g a h c'

F G A H c d e f g a h c' d' e' f' g'

Hypolydisch Hyperlydisch.

Von den neuen sechs Tonarten, von denen hyperphrygisch und hypodorisch, hyperlydisch und hypophrygisch identisch und nur durch die Oktavlage unterschieden sind, kamen die mit *hyper* bezeichneten am wenigsten in Gebrauch, ausgenommen das Hyperdorische, das als Mixolydisch eine Rolle spielt. Die Namen Äolisch, Iastisch und Lokrisch verschwanden später, so daß in die Praxis nur sieben übergingen: Dorisch (*e-e'*), Phrygisch (*d-d'*), Lydisch (*c-c'*), Mixolydisch (*h-h'*), Hypodorisch (*A-a*), Hypophrygisch (*G-g*), Hypolydisch (*F-f*). Diese sieben Oktavgattungen finden sich auch in der Musik des Christentums wieder und blieben, wenn auch mit manchen Einschränkungen (s. Kap. II) bis weit ins 17. Jahrhundert in Gebrauch. Die sogenannten Kirchentöne und Tonarten des 16. Jahrhunderts sind ebenso wie unsre heutige *C-Dur-* und *A-Moll-*Skala wenigstens der äußern Gestalt nach nichts andres als altgriechische Oktavgattungen, wenn auch ihr inneres Wesen durch die Verwendung im christlichen Kirchengesange und später namentlich durch Hinzukommen der Harmonie ein ganz andres, bedeutungsvolleres wurde.

Jede der Oktavengattungen hatte für das Gefühl des Griechen einen besondern ethischen Charakter, nach dem ihre Verwendung bestimmt und in den einzelnen Zweigen der Praxis (Gottesdienst, Jugendunterricht, Heilkunst) geregelt wurde. Ursprünglich auf die Charaktereigentümlichkeiten der einzelnen griechischen Stämme zurückgehend, bei denen sie in Gebrauch waren, schwanken freilich die ästhetischen Bezeichnungen zu verschiednen Zeiten. Dem Dorischen kam im allgemeinen ein fester, männlicher Charakter, dem Hypodorischen ein ritterlicher, dem Phrygischen ein aufregender, bacchantischer, dem Hypophrygischen teils ein weinseliger, teils ein erotischer zu usw. Auch diese ethischen und ästhetischen Bestimmungen wurden vom Mittelalter angenommen und bis ins 17. Jahrhundert nachgesprochen, als von den griechischen Modi nur mehr die Namen, und auch diese dazu in verkehrter Reihenfolge, vorhanden waren.

Die zweioktavige *A-Moll*-Skala, die das obige System ausmacht, konnte mit unveränderter Folge der ganzen und halben Töne auf alle zwölf Halbtöne der Oktave transponiert werden. Diese nur örtlich, d. h. der höhern oder tiefern Lage nach verschiednen, aber der Tonfolge nacheinander völlig ähnlichen Trans-

positionen hießen **Tonarten** (Tonoi, Transpositionsskalen). Aristoxenos stellt deren 18 auf, und zwar in sechs Gruppen von je dreien, so daß einer Haupttonart je eine Nebentonart in der Subdominante (Unterquarte, Hypo-) und eine in der Dominante (Oberquarte, Hyper-) entspricht, wie die Tabelle zeigt.

1.	A H c d	e f g a h c' d' e'	f' g' a'	Dorisch
2.	E Fis G A H c d	e fis g a h c' d' e'		Hypodorisch
3.	d	e f g a b c' d' e'	f' g' ... d'	Hyperdorisch
4.	H cis d	e fis g a h cis' d' e'	fis' g' .. h'	Phrygisch
5.	Fis Gis A H cis d	e fis gis a h cis' d' e'	fis'	Hypophrygisch
6.		e fis g a h c' d' e'	fis' g .... e''	Hyperphrygisch
7.	cis dis	e fis gis a h cis' dis' e'	fis' gis' ... cis''	Lydisch
8.	Gis Ais H cis dis	e fis gis ais h cis' dis' e'	fis' gis'	Hypolydisch
9.		(e) fis gis a h cis' d' e'	fis' gis' ... fis''	Hyperlydisch
10.	d	e f g a b c' d' e'	f' g' ... d''	Mixolydisch
11.	A H c d	e f g a h c' d' e'	f' g' a'	Hypomixolydisch
12.		(es) (f) g a b c' d' es'	f' g' a' ... g''	Hypermixolydisch
13.	c d	es f g as b c' d' es'	f' g' as' ... c''	Tief Lydisch
14.	G A B c d	es f g a b c' d' es'	f' g'	Tief Hypolydisch
15.		(es) f g as b c' des' es'	f' g' as' ... f''	Tief Hyperlydisch
16.	B c des	es f ges as b c' des' es'	f' ges' as' b'	Iastisch
17.	F G As B c des	es f g as b c' des' es'	f'	Hypoiastisch
18.		es f ges as b ces' des' es'	f' ges ... es''	Hyperiastisch

In der Blütezeit der griechischen Musik waren nur die ersten 15 Skalen in Gebrauch, die letzte Gruppe kam erst später hinzu. Da jedoch je sechs Tonarten dieses Transpositionssystems identisch oder nur durch die Oktavlage unterschieden sind, nämlich Nr. 1 und 11, 2 und 6, 3 und 10, 5 und 9, 12 und 14, 15 und 17, so bleiben im ganzen nur 12 Tonarten übrig.

Die Bezeichnungen Dorisch (*A-Moll*), Hypodorisch (*E-Moll*), Hyperdorisch (*D-Moll*) usw. gingen von den Oktavgattungen auf die Transpositionsskalen über; die in obiger Tabelle kenntlich gemachte Mitteloktave *e-e'* (*es-es'*), die dem Umfange der Kithara entspricht, schließt jedesmal die durch Höher- oder Tieferstimmung der Saiten erreichte betreffende Oktavengattung mit ihren charakteristischen Tetrachorden und Halbtonfolgen in sich.

Die griechische Tonschrift (Semeiographie) endlich ist die älteste, von der wir sichere Kenntnis haben; sie ist uns von **Alypius**, der nach verschiedenen Annahmen in der Zeit vom 2. bis 4. Jahrhundert n. Chr. lebte, überliefert worden. Zwar sehr umständlich und ohne das Steigen und Fallen des Gesanges dem

Auge zu veranschaulichen, zeigt diese Tonschrift doch insofern eine gewisse Vollkommenheit, als sie jeden Ton durch ein eignes Zeichen unzweideutig kenntlich macht. Aus Buchstaben des Alphabets oder, mit noch mehr Wahrscheinlichkeit, aus den Planetenzeichen gebildet, zeigen aber die über den Text geschriebnen Charaktere nur die Höhe und Tiefe des Tones an, nicht die Zeitdauer; diese ergab sich entweder aus der Versmetrik oder wurde durch besondre Zeichen bemerkt. Auch Pausenzeichen sind vorhanden. In ihrer natürlichen Stellung oder Lage galten die Tonzeichen zunächst für die diatonischen Töne der Tonart, ihre Erhöhung um einen großen und kleinen Halbton wurde durch Umlegen des Zeichens auf verschiedne Art oder Durchstreichen angezeigt. Später bediente man sich für den Gesang einer besondern Notierung mit Buchstaben des kleinen Alphabets. Für die 15 Töne des Systems mit ihren zweifachen chromatischen Veränderungen ergaben sich demnach sowohl für Instrumente als für Gesang je 45, im ganzen also 90 (die Skala abwärts bis zum *F* gerechnet 102) Tonzeichen. Das Werk des Alypius, *Εἰσαγωγὴ μουσικὴ (Introductio musica)*, ist zuerst von Meursius 1616 und dann von Meibom 1652 herausgegeben worden.

II

Der Ambrosianische und der Gregorianische Gesang

Das Christentum ist nunmehr der Boden, aus dem die Musik neu emporkeimen und sich zu einer von den alten Völkern nicht gekannten Herrlichkeit entfalten sollte. Alles äußern Glanzes und Schmuckes entkleidet stieg sie von den heitern Kunst- und Götterfesten der Griechen, aus den prächtigen Hallen des jerusalemitischen Tempels hinab zu den dunkeln Zufluchtsstätten des Gottesdienstes der ersten Christen, die Andacht der Gemeinde erhöhend, sie stärkend und tröstend in Drangsal und Verfolgung. Hier wurde sie sich allmählich ihrer höhern Bestimmung bewußt, und mit der unendlichen Bereicherung und Vertiefung, die das Seelenleben durch die neuen Ideen und Lehren des Christentums gewann, wurde auch der Musik eine neue Zukunft eröffnet.

Die Vermutungen über den Gesang, dessen sich die Christen während der ersten Jahrhunderte bei ihrem Gottesdienste bedient haben, gehen teils dahin, daß er von griechischer oder römischer Abkunft gewesen sei, teils will man den ebräischen Tempelgesang als den Quell der frühesten christlichen Singweise angesehen wissen. Für die letzte Annahme spricht allerdings, daß man die römische Musik als von Heiden stammend und ihrer tiefen Versunkenheit wegen verabscheute; noch viel später sagt der heilige Hieronymus (331 oder 342—420), anknüpfend an die Zuchtlosigkeit der öffentlichen römischen Schauspiele, denen die Musik eine nur zu willfährige Dienerin war, „eine christliche Jungfrau solle eigentlich gar nicht wissen, was eine Lyra oder Flöte sei und wozu sie gebraucht

werde". Das Andenken an die edlere griechische Musik aber erwachte im christlichen Zeitalter erst später wieder, wenn auch ihre Kenntnis niemals ganz verloren gegangen sein kann; denn der allgemeinen Beschaffenheit nach war die römische Musik nichts andres als griechische. Der ebräische Tempelgesang aber brauchte von den Aposteln und den ersten zum Christentum übergegangnen Juden nicht erst weit gesucht, sondern nur in die christliche Gemeinde mit herübergenommen zu werden. Das ist mutmaßlich auch geschehen, wenn sich auch keine historische Bestätigung dieser Annahme beibringen läßt. Von dem gottesdienstlichen Gesange der Therapeuten, einer um das Jahr 50 n. Chr. zu Alexandrien bestehenden jüdischen Sekte, gibt der gleichzeitige jüdische Schriftsteller Philo eine Schilderung, nach der man annehmen darf, daß dieser ebräische Wechselgesang für den in der christlichen Kirche nachher allgemein gewordnen Antiphonengesang vorbildlich gewesen sei.

„Nach beendetem religiösen Vortrage" — erzählt Philo — „erhebt sich *einer*, um einen Lobgesang auf Gott zu singen. Entweder einen, den er selbst erfunden, oder einen alten von den Dichtern der Vorzeit; denn Maße und Weisen hinterließen jene Dichter in dreifüßigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar und in unveränderter Versart von Chören vorzutragen, sämtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesem tun auch andre desgleichen nach der Ordnung, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, außer am Ende beim Schlußgebet, wo sämtliche Männer und Frauen ihre Stimmen erheben.[1]) Nach einem einfachen und frommen Mahle stehen alle auf, und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andre von Frauen. Jeder hat einen Vorsänger. Sie singen Hymnen auf Gott in vielen Versmaßen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, vermischen sie sich, zusammen einen Chor bildend, als Nachahmung jenes am Roten Meere versammelten Volks, wo sowohl Frauen als Männer von gemeinsamer Begeisterung ergriffen einen einigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, Mirjam den der Frauen leitete. Diesem vorzüglich nachahmend, bildete der männliche und der weibliche Chor der Therapeuten, indem sich in hinüber und herüber tönenden Weisen zum rauhen Tone der Männer der feine der Frauen mischte, eine harmonische und den Regeln der Musik wirklich entsprechende Symphonie." [2])

---

[1]) S. als Beispiel den 135. Psalm, wo jeder Vers mit dem Chorrefrain *Quoniam in aeternum misericordia eius* schließt.

[2]) Hierzu und zum folgenden Peter Wagner, Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen. Freiburg i. Schw. 1901, I. Kap.

Diese dialogisierende Rezitation der religiösen Texte, auf die die Gliederung der Psalmenstrophen häufig sehr deutlich hinweist, und die in den griechischen Tempeln ebenfalls allgemein war, mag auch die erste Form des gottesdienstlichen Gesanges der ältesten morgenländischen Christengemeinden gewesen sein und sich von da aus ins Abendland verbreitet haben. Die frühesten christlichen Originalhymnendichtungen und wahrscheinlich auch deren Melodien entstanden erst später; die griechische Kirche nennt den Bischof Hierotheus, die lateinische den Bischof Hilarius von Poitiers um 355 als die ersten bekannten Hymnendichter. Doch wird man schon lange vorher die in ebräischer und griechischer Sprache vorhandenen Psalmen gesungen haben, wenn auch in den Zeiten der Verfolgung Gesang und Gottesdienst überhaupt nur im Verborgnen geübt werden konnten. Daß aber die Christen ihren Gesang auch unter den schwersten Bedrängnissen nicht aufgegeben haben, bezeugt unter andern Plinius der Jüngere (1. Dezennium des 2. Jahrhunderts) in dem bekannten Briefe an Trajan, X, 97, wo er sagt, daß sie an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammen gekommen seien, um Gott ein Loblied wechselweis (also antiphonenartig) zu singen. Als die Verfolgungen nachließen, und der Gottesdienst eine festere Ordnung erhielt, wird man auch den Gesang zu regeln versucht haben. Sicherlich aber sind so einfache und ungelehrte Leute wie die ersten Christen nur ganz empirisch dabei zu Werke gegangen; denn hatte man von der griechischen Theorie auch wirklich einige Kenntnis, so wußte man doch wohl schwerlich mit so schwierigen Dingen etwas anzufangen. Außerdem ist als sicher überliefert, daß sich das gesamte Volk, selbst die Frauenwelt, am Psalmengesang beteiligte.

Förderer des Gesanges waren Clemens Romanus, Vorsteher der christlichen Kirche noch vor Zerstörung des jerusalemitischen Tempels, und Ignatius, Bischof von Antiochien unter Trajan. Aus dem 3. Jahrhundert zeugen Clemens von Alexandrien, Tertullian und Origenes für die Kultur des christlichen Kirchengesanges, etwas später der von Ambrosius getaufte Augustinus (354 bis 430), ferner Hieronymus, Chrysostomus und andre. Die Einführung des (chorischen) Antiphonen- oder Wechselgesanges in die christliche Kirche wird (nach Theodoret) zwei Priestern, Diodor und Flavian, zugeschrieben, die unter Konstantin zu Antiochien lebten. In Konstantinopel soll ihn Chrysostomus, nach andern Angaben der heilige Ignatius, in die römische Kirche aber

Ambrosius eingeführt haben. Um den Gesang der morgenländischen Kirche machte sich Basilius († 379) in ähnlicher Weise verdient wie Ambrosius und Gregor um den der abendländischen.

In der lateinischen Kirche wird der Gesang, den der Bischof **Ambrosius** (340 bis 397) zu Mailand um das Jahr 386 nach orientalischem Muster eingerichtet haben soll, der erste auf einer bestimmten Tonordnung begründete Kirchengesang gewesen sein. Ambrosius war ein warmer Verehrer der Musik und als Hymnendichter so angesehen, daß man noch lange nach seiner Zeit Hymnen, die den seinen im Silbenmaße nachgebildet waren, Ambrosianische Hymnen nannte, sogar den Ausdruck *Ambrosianus* schlechtweg für Hymnus überhaupt gebrauchte, wie denn auch der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, das *Te deum laudamus*, nicht von Ambrosius verfaßt, sondern ein ursprünglich orientalischer, aus der griechischen Kirche in die lateinische herübergekommner Hymnus ist. Auf dem von Ambrosius in die Mailänder Kirche eingeführten, deshalb nach ihm Ambrosianischer Gesang, *Cantus Ambrosianus*, benannten Gesange liegt jedoch noch tiefes Dunkel. Wiewohl er lange im Gebrauch gewesen und Traditionen von seiner Beschaffenheit sich bis ins 15. und 16. Jahrhundert erhalten haben, gründet sich alles, was sich darüber sagen läßt, nur auf Vermutungen, Monumente fehlen gänzlich. Man hat zwar noch Ambrosianische Gesangbücher mit notierten Weisen, doch sind diese keinesfalls original, sondern schreiben sich erst aus neuerer Zeit her. Es ist anzunehmen, daß der Gesang des Ambrosius nichts andres gewesen ist als ein dem ebräischen oder griechischen ähnlicher rezitierender Vortrag, in dem der Sprechton vorherrschte, die Stimme nach Art der Psalmodie im wesentlichen denselben Ton forthielt und nur an den Versschlüssen eine melodische Kadenz machte. Die Länge und Kürze seiner Töne waren durch die Silbenquantität und besonders durch das iambische Sprachmetrum bedingt, jedoch durchweg syllabisch. Man hat den Ambrosianischen Gesang, im Gegensatze zu dem spätern als Kunst- und Priestergesang bezeichneten Gregorianischen Gesang, einen geistlichen Volksgesang genannt wegen seiner mutmaßlich sehr einfachen und auf ein begeisterungsvolles Einstimmen der ganzen Gemeinde gerichteten Beschaffenheit. Eine begeisterte Schilderung der Wirkung des Ambrosianischen Gesanges findet sich in den *Confessiones* des heiligen Augustin, Kap. IX.

Daß Ambrosius seinen Gesang zu notieren verstanden habe,

läßt sich annehmen. Im Morgenlande soll bereits gegen das Ende des 4. Jahrhunderts Ephraem, Diakonus zu Edessa, eine eigne Tonschrift eingeführt haben [1]); auch können die Tonzeichen der Griechen dem Ambrosius kaum fremd gewesen sein, da er ihre Oktavgattungen augenscheinlich gekannt hat. Denn es heißt, er habe die Modulation seiner Gesänge nach vier diatonischen Tonreihen geordnet, nämlich nach den Oktavgattungen

G A H C D E F
F G A H C D E
E F G A H C D
D E F G A H C

die nichts andres sind als (von unten herauf gezählt) die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische Oktavgattung der Griechen.

Im Laufe der Zeit soll der Ambrosianische Gesang in Verfall geraten sein oder mag auch, als zu einfach, den höher steigenden musikalischen und kirchlichen Anforderungen nicht mehr entsprochen haben. **Gregor der Große,** der von 590 bis 604 den römischen Stuhl inne hatte, war es, der sich zu einer Revision des Kirchengesanges veranlaßt sah. Er sammelte, sichtete und ordnete, was von Gesängen früherer Zeit eine seinen Zwecken entsprechende Renovation zuließ, und vermehrte sie durch neue. Dieser von Gregor eingerichtete Gesang wird Gregorianischer Gesang, *Cantus Gregorianus* genannt — nicht als ob Gregor selbst die darin enthaltnen Weisen erfunden hätte, sondern weil die Ordnung dieser neuen gesangreichen und wohlgegliederten Liturgie von ihm herstammt. Sämtliche zu seiner Liturgie gehörenden Gesänge notierte er, nach dem Kirchenjahre geordnet, in ein Antiphonar, das auf dem Altare St. Petri niedergelegt und an einer Kette befestigt wurde. Es sollte dem Gesange der ganzen römischen Kirche für ewige Zeiten als unabänderliche Richtschnur und Grundlage dienen, weshalb die darin verzeichneten Weisen auch *Cantus firmus*, fester Gesang, genannt werden. [2]) Doch ist dies authentische Anti-

---

[1]) Diese Annahme beruht auf einer Meinung des Kardinals Johann Bona in seiner *Divina Psalmodia*, Ausg. Colon. Agripp. 1683, S. 603.

[2]) Der Gregorianische Gesang heißt auch *cantus planus* (ebener Gesang; franz. *plainchant*; engl. *plainsong*), weil sich im Gegensatz zu der im 12. und 13. Jahrhundert aufkommenden Mensuralmusik seine Noten in wenig unterschiedner Zeitdauer fortbewegen. Der Name *cantus choralis* stammt von dem Chorus der Sänger, die ihn beim liturgischen Dienst zur Ausführung brachten.

phonar Gregors verloren gegangen, nachdem es in Abschriften Verbreitung gefunden hatte.

Neuere Forschungen, namentlich die von Gevaert (Les origines du chant liturgique, 1890, deutsch von H. Riemann), haben die Verdienste Gregors des Großen um den Kirchengesang stark eingeschränkt. Gevaert, der die von Johannes Diaconus stammenden, erst um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschriebnen Mitteilungen über Gregor für unzuverlässig erklärt, neigt zu der Annahme, daß einer der spätern Päpste (Gregor II., Gregor III. oder Sergius I.) die Redaktion vollzogen habe, und begründet das mit scharfsinnigen Thesen gegen die „Traditionalisten", die an der Überlieferung festhalten. Jedoch ist die Frage, die auch W. Brambach in seinem Schriftchen „Gregorianisch" (1895) ausführlich behandelt, noch keineswegs als abgeschlossen zu betrachten.

Die Lehrer des Gregorianischen Gesanges pflegen diesen in zwei Hauptklassen zu teilen, in den *Accentus* und den *Concentus*. Unter *Accentus* versteht man den nach den grammatikalischen Distinktionen eingerichteten kirchlichen Lesevortrag *(Modus legendi choraliter)*, mehr Rede als Gesang, mit nur geringem Tonfalle auf den Endsilben an Redeeinschnitten. Hierzu gehören der Kollekten-, Epistel-, Lektions- und Evangelienton, die Präfationen usw. Den *Concentus* bilden Gesänge mit wirklicher zusammenhängender Melodie (zuerst *Tropus* genannt), wie die Antiphonen, Psalmen, Hymnen und Meßgesänge.[1]) Nun läßt sich aber gegenwärtig die eigentliche Originalgestalt der Melodien des Gregorianischen Gesanges nicht mehr mit Bestimmtheit feststellen; denn wenn auch heutigen Tages noch in der katholischen Kirche gebräuchlich, sind sie doch in mehrere Lesarten auseinandergegangen. In St. Gallen wird zwar noch ein Antiphonar aufbewahrt, das für eine im 9. Jahrhundert verfertigte Abschrift aus zweiter Hand vom authentischen Antiphonar Gregors gilt[2]), wir haben aber trotzdem kein sicheres Bild von der ursprünglichen Gestalt des Gregorianischen Chorals. Das einzige, was uns die Tradition an Zuverlässigem zu bieten scheint, ist der

---

[1]) Vgl. hierzu und zum folgenden Fr. X. Haberl, Magister choralis, theoretisch-praktische Anweisung zum Verständnis und Vortrag des authentischen römischen Choralgesangs. 12. Aufl. Regensburg 1900.

[2]) Faksimiliert herausgegeben von L. Lambillote: *Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-simile du manuscrit de Saint-Gall* usw. Paris 1851 und Brüssel 1872. Eine neue Faksimilierung liegt vor im 1. Bande der *Paléographie musicale*, die seit 1889 von den Benediktinern von Solesmes herausgegeben wird und neben einer großen Anzahl andrer Antiphonarien und Notationsproben aus dem Mittelalter bedeutende historische Abhandlungen (über den Choralrhythmus, die Neumenschrift usw.) enthält. Auch die phototypischen Nachbildungen alter Codices durch die englische *Plain-Song and Mediaeval Music-Society* (seit 1891) seien hier als unentbehrliche Hilfsmittel beim Studium der mittelalterlichen Musik genannt.

melodische Verlauf der Gesänge, der zuerst durch die Neumennotation (s. unten S. 39 f.) festgelegt und später, nach dem Aufkommen der Choralnote (nota quadrata), durch diese auch weiterhin unzweideutig fixiert wurde. Auch heute noch liegt der Notation der Gregorianischen Gesänge die alte Choralnote zugrunde; da diese aber keine mensuralen Werte ausprägt, so besteht das Problem: Wie war der Rhythmus des ursprünglichen Gregorianischen Choralgesangs beschaffen? Die Art und Weise, wie er heute gesungen wird, geht auf eine Überlieferung des 16. Jahrhunderts zurück, die das Prinzip der gleichen Dauerwerte der Töne aufstellte. Seit dieser Zeit werden die Gesänge in lauter Noten von gleicher Zeitdauer abgesungen, so daß weder die Silbenquantität der Worte ausgedrückt wird, noch eine feste Taktordnung gewahrt ist. Der Vortrag richtet sich nach dem Sprachaccent, mit dessen Wechsel zwar nicht ein Wechsel der Zeitdauer, aber doch der Accentuation der Töne innerhalb der Melodie gegeben ist.

Obwohl sich nun diese Vortragsweise musikalisch durchaus rechtfertigen läßt, bleibt es doch fraglich, ob auch die zur Zeit Gregors gebräuchliche damit übereinstimmt. Einige neuere Forscher verneinen das und haben verschiedne (übrigens voneinander abweichende) Grundsätze aufgestellt, nach denen die Rhythmik des Gregorianischen Chorals zu lesen ist. Bemerkenswert ist insonderheit H. Riemanns Theorie, nach der die (in Prosa abgefaßten) Gregorianischen Gesänge in eben derselben Weise zu singen sind wie die metrisch gesetzten Hymnen, d. h. daß sie sich der Vierhebungstheorie zu fügen haben: aus der „Gliederung und Betonung des Textes ist ein streng taktmäßiger Rhythmus abzuleiten, der die Dauerwerte der Einzeltöne in der mannigfachsten Weise differenziert". In die Praxis umgesetzt, erfordert das häufig eine Zusammenziehung mehrerer Töne auf eine einzige Silbe, so daß das Bild einer koloraturgeschmückten Melodie entsteht.[1]) Jedenfalls war der Gregorianische Gesang nicht mehr streng syllabisch. Das beweisen auch die Verzierungen und melodischen Progressionen, die oft nur auf einem Vokal ausgeführt wurden und dem Bedürfnis entgegenkamen, die Singstimme als einen freien, vom Texte unabhängigen Faktor zum Ausdruck innerer Bewegung zu benutzen.

So wird z. B. schon von Gregor auf dem letzten Vokal *a*

---

[1]) Den gegenwärtigen Stand der Forschung präzisiert am besten H. Riemanns Aufsatz „Das Problem des Choralrhythmus" im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1905, Leipzig.

des an Festtagen auf das Graduale in der Messe folgenden Halleluja ein sogenannter *Jubilus* gemacht, eine ausgedehnte, aus verschiednen Wendungen der Hauptmelodie des Halleluja bestehende Koloratur; sie ist der rein musikalische Ausdruck feierlichen Jubels, die gehobne Gemütsstimmung unmittelbar in Tönen ausströmend, ohne sich an Wort und Silbe zu binden. Ähnliche gesangliche Schmückungen wurden an Schlußfällen im Psalmenvortrage, auch in Meßgesängen und Hymnen angebracht. Seit Gregor entfaltet sich ein freieres Tonleben im Gesange, und dem durch die beseelenden Einflüsse des Christentums vertieften und bereicherten Gefühlsleben beginnt eine selbständige Tonsprache zu entkeimen, eine Tonsprache, „in der sich die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung durch Töne bekundet, von denen man zu Gregors Zeit allgemein glaubte, der heilige Mann habe sie in einer höhern geistigen Welt vernommen, und das Vermögen, solchen Gesang herzustellen, sei ihm auf außergewöhnliche Weise von oben verliehen". Der unmittelbare Einfluß dieser Melodien auf die Kunstmusik der römischen Kirche erstreckte sich über ein Jahrtausend, und noch über 1600 hinaus ist der Gregorianische Gesang Grundlage der katholisch-kirchlichen Tonkunst geblieben. Er war der Mittelpunkt, von dem alle ältere Kirchenkomposition ausging, und auf den sie sich zurückbezog, indem sie entweder seine Melodien direkt als Cantus firmus oder als thematische Motive wählte, oder sofern sie sich in ihrer eignen und selbständigen Melodiebildung seiner Beschaffenheit und seinem Charakter anschloß. Er war der Boden, aus dem dem ältern Kirchengesange bis Palestrina seine klassischen Formen erwuchsen.

Das Tonartensystem, nach dem Gregor die Modulation seiner Gesänge ordnete, ist eine Erweiterung des ambrosianisch-griechischen. Die vier Oktavgattungen des Ambrosius vermehrte er auf acht, indem er sie als Haupttöne annahm und auf der Unterquart eines jeden einen Nebenton errichtete, der sich von seinem Hauptton nur durch den Ambitus, d. h. die Grenzen seiner Oktave unterschied. Der Ambitus oder Kursus des Haupttones erstreckte sich vom Grundton zur Oktave, der des Nebentones von der Unterquart zur Oberquint derselben Skala. Jene vier ursprünglichen Haupttöne hießen authentisch (ursprünglich, echt), die vier neu hinzugekommnen Nebentöne plagalisch (entlehnt, abgeleitet), beide wurden unter der Bezeichnung *Modi* zusammengefaßt. Jener, der Hauptton, fest auf dem Grundton fußend und in der Oktave gipfelnd,

offenbarte Ruhe, Kraft, Stetigkeit und Abgeschlossenheit; dieser, der Nebenton, sich nur um den Grundton herum von Quint zu Quint bewegend, zeigte weniger Entschiedenheit bei mehr Beweglichkeit in seinem Hinstreben zum Haupttone, mit dem er auch in der Regel denselben Schlußton (Finalton) gemein hatte. Die griechischen Provinzennamen der Oktavgattungen: dorisch, phrygisch usw., waren für deren Wesen im christlichen Kirchengesange bedeutungslos geworden und sind schon bei Ambrosius verschwunden, obwohl sie ein paar Jahrhunderte nach Gregor wieder auftauchen und mißverständlich angewandt werden. Bei Gregor heißt die Oktavgattung auf *D* authentisch: der erste Ton, *Protus, Tonus primus;* die auf *E:* der zweite Ton, *Deutrus, Tonus secundus;* die auf *F* und *G* heißen dritter, *Tritus, Tonus tertius,* und vierter Ton, *Tetrardus, Tonus quartus.* Der plagalische Nebenton des ersten Tones heißt *Plagis Proti,* der des zweiten *Plagis Deutri* usw. Oder man benannte auch die acht Töne vom ersten Hauptton auf *D* anfangend, immer den authentischen voran und seinen plagalischen darauf folgend, in einer Reihe mit den Zahlen von I bis VIII, wie auf nachstehender Tabelle rechts angegeben:

Tonus I, Protus	D E F G a h c d . . .	Tonus I
Plagis Proti	A H C D E F G a	Tonus II
Tonus II, Deutrus	E F G a h c d e . . .	Tonus III
Plagis Deutri	H C D E F G a h	Tonus IV
Tonus III, Tritus	F G a h c d e f . .	Tonus V
Plagis Triti	C D E F G a h c	Tonus VI
Tonus IV, Tetrardus	G a h c d e f g . .	Tonus VII
Plagis Tetrardi	D E F G a h c d	Tonus VIII

Dieses System der sogenannten Kirchentöne, die der äußern tonischen Gestalt nach zwar altgriechische Oktavgattungen sind, aber ihrer innern Bedeutung nach mit dem Griechentum nichts mehr gemein haben, wird zum erstenmal erwähnt von Aurelianus Reomensis (um 850; in der *Musica disciplina* bei Gerbert, *Scriptores I,* S. 27 ff.) und ist bis ins 17. Jahrhundert die tonliche Grundlage des katholischen wie des protestantischen Kirchengesanges geblieben.

Der dritte Hauptton auf *F* ist jedoch nur im alten Kirchengesange viel in Gebrauch gewesen und seiner unmelodischen Tonfolge mit der übermäßigen Quart *F-H* wegen bald abgekommen. Man veränderte diese übermäßige Quart *F-H* schon sehr früh in die vollkommne *F-B*; der Ton *B* kommt deshalb in zweierlei Gestalt vor: als unser *H* (*B quadratum,* ♮) und, sobald er als Quart von *F* zu dienen hat, als unser *B* (*B rotundum*, ♭). (Vgl. Marchettus de Padua, Lucidarium, bei

Gerbert, Script. III, 110.) Die Oktavgattungen auf *C* und *A*, das gegenwärtige *C-Dur* und *A-Moll*, kamen im Gregorianischen System nur als Nebentöne von *F* und *D* vor, als Haupttöne wurden sie erst später (unter den Namen Ionisch und Äolisch, durch Glarean 1547) in das Tonsystem mit aufgenommen, wenn sich auch im weltlichen Gesange schon sehr früh eine weit bestimmtere Auffassung und Sonderung des Dur- und Mollgeschlechts im modernen Sinne bemerkbar machte. Die ionische Tonart, das *C-Dur*, wird schon von Marchettus de Padua für die naturgemäßeste von allen Tonarten erklärt, weil sie dem natürlichen Verlangen, nach drei Tönen immer einen halben zu singen, allein entspreche. Im weltlichen und Volksgesange, bei den Geigern und Pfeifern war sie sehr beliebt, bei den Kirchensängern aber galt sie noch lange nach Marchettus für gemein, wurde von ihnen *Modus lascivus* geheißen und vom kirchlichen Gebrauche ganz ausgeschlossen. Die äolische Tonart, *A-Moll*, wird von den Schriftstellern *Tonus peregrinus* (Fremdling) genannt, weil sie vor Glarean nicht mit zum Tonartensystem gehörte. Im alten Kirchengesange war diese Tonart nur in dem Psalm *In exitu Israel de Aegypto* und in dessen Antiphon *Nos qui vivimus* gebräuchlich. Jedem der Kirchentöne erkennen die alten Schriftsteller eine besondre Individualität, Ausdrucksfähigkeit und Wirkung zu, ähnlich wie es die Griechen mit ihren Oktavengattungen getan hatten. So erschien den Alten der erste Kirchenton auf *D* würdevoll, ernst und feierlich; der dritte auf *E* affektvoll und heftig, wegen des Halbtones, mit dem seine Skala anhebt; für den fünften auf *F*, mit der gespannten und übermäßigen Quart, schickte sich ein hoher, freudiger, Triumph und Sieg verkündender Inhalt. Allerdings unterschieden sich die Kirchentöne durch ihre immer andre Intervallenfolge auch mehr voneinander als unsre modernen Transpositionen des Dur- und Mollgeschlechts, denn einem jeden eigneten ganz besondre, ihm allein angehörende und ihn charakterisierende Wendungen der Melodie und später auch der Harmonie: seine Behandlung war besonderen, ihm geltenden Gesetzen unterworfen. Sie waren melodische Formeln (Tropen), in denen sich der Gesang zu bewegen hatte.

Die Notierung, deren sich Gregor bediente, ist die Neumenschrift (vom griechischen νεῦμα = Wink, da gewissermaßen die Handbewegungen des Dirigenten graphisch versinnbildlicht werden), auch *Nota romana* genannt.[1]) Sie ist die erste entwicklungsfähige Notation und ungeachtet der abweichenden Gestalt ihrer Zeichen die Grundlage der spätern Mensuralnoten. Ihre Entstehungszeit liegt noch im Dunkel, ebenso ihre Heimat, die aber wohl im Orient zu suchen ist.[2]) Der schwerfälligen und jeder weitern Ausbildung unzugänglichen griechischen Semeiographie völlig unähnlich, besteht sie aus einigen dreißig Zeichen (schrägen und wagerechten Strichen, Punkten, Häkchen, Heftchen), denen die Sprachaccente

[1]) Unter *Neumen* verstand man auch ganze Tonkomplexe, Melismen und Silbendehnungen, wie die oben genannten auf a im Halleluja. In diesem Falle wird der Name vom griechischen πνεῦμα = Hauch abzuleiten sein (d. h. in einem Atem zu singen).

[2]) S. darüber Oskar Fleischer, Neumenstudien (drei Teile, Berlin 1895, 1897, 1904), Bd. I.

zugrunde liegen. Die beiden Grundformen, die dem Acutus und dem Gravis entsprechen, sind: die *Virga* (/) und das *Punctum* (. oder —). Aus ihnen sind die übrigen durch Zusammensetzung abgeleitet, vornehmlich der *Pes* oder *Podatus* (V für zwei aufsteigende Töne), die *Flexa* oder *Clivis* (/\ für zwei absteigende Töne), der *Torculus* (V\ für den Melodieschritt hinauf-hinab), der *Porrectus* (/V für den Melodieschritt hinab-hinauf), der *Climacus* (β oder /: für drei absteigende Töne), der *Scandicus* (.✓ oder ! für drei aufsteigende Töne). Daneben bestanden andre, abgeleitete Formen, außerdem gewisse Zeichen für Vortragsmanieren (*Pressus* oder *Strophicus* für einen verlängerten oder vibrierten Ton; *Quilisma* für den Triller; *Plica* für die Schleifung [Portament] usw.).[1])

Diese Zeichen geben aber niemals einen bestimmten Ton an, sondern versinnlichen nur ganz allgemein Hebung, Senkung, Beugung oder Haltung der Stimme oder — was dasselbe ist — die Handbewegung des dirigierenden Vorsängers, weshalb sie auch „cheironomische" Neumen heißen. Ebensowenig enthalten sie rhythmische Wertbestimmungen, so daß ihnen also im ganzen eine gewisse Vieldeutigkeit anhaftet. Johannes Cottonius, ein noch dem 11. Jahrhundert angehörender Nachfolger des Guido von Arezzo, sagt auch, daß, wo der eine eine Terz oder eine Quint gesungen, der andre eine Quart und ein dritter ein noch andres Intervall genommen hätte; und wenn der eine sage: Der Magister Trudo hat mir dieses so gelehrt, so der andre: Ich habe es aber vom Meister Albinus so gelernt, und der dritte: Mein Lehrer Salomon singt das ganz anders. (*Gerbert, Script.* II, 258 a.) Es gab also ziemlich so viele Singarten wie Lehrer; der Sänger wußte in der Regel nicht, auf welchem Ton er anzufangen und aus welcher Tonart er zu singen hatte; denn nur in vereinzelten Fällen war ihm ein Intervall durch die Notierung bestimmter kenntlich gemacht. Immerhin beweist der über mehrere Jahrhunderte ausgedehnte Gebrauch der cheironomischen Neumen, daß sie für die Praxis des Kirchengesanges ausreichten — sollten sie doch zunächst nur Erinnerungszeichen für den Sänger sein, der den tatsächlichen Vortrag der Gesänge durch Tradition und Unterweisung seiner Lehrer empfing.

Einige Erleichterung bot die Einführung der Buchstaben *α ε ι ο υ H η ω* als Bezeichnung der acht Kirchentöne, *α* bedeutete den ersten, *ε* den zweiten Kirchenton usw. Es gab auch noch ein

[1]) S. dazu P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, II. Teil, Neumenkunde. Freiburg i. Schw. 1905.

andres System von Buchstaben, dessen Erfindung man dem Sänger Romanus (790) zuschrieb. Doch bezogen sich die Romanus-Buchstaben hauptsächlich auf Stärke und Schwäche und auf den schnellern oder langsamern Vortrag der Töne und Tongruppen; auf die Tonhöhe zwar auch, aber nur, indem sie relativ höhere und tiefere Intonation, Steigen, Fallen und Halten auf der Tonhöhe, keineswegs aber bestimmte Töne und Intervalle anzeigten.[1])

Auch hier tappte also der Sänger in den meisten Fällen im Dunkeln. Von ungemeiner Tragweite war es darum, als man um das Jahr 1000 den Gedanken faßte, die mittlere Tonhöhe einer Melodie durch eine Linie für das Auge zu markieren. Anfangs wurde diese Linie einfach in das Pergament eingeritzt, und damit war im Grunde schon das ganze Problem der schriftlichen Fixierung der Tonhöhen gelöst; denn die Hinzufügung einer zweiten und dritten Linie für höhere und tiefere Töne blieb hernach nur eine einfache Konsequenz. Solche, durch eine oder mehrere Linien bestimmte Neumen werden zum Unterschied von den cheironomischen „diastematische" Neumen genannt (von *Diastema* = Intervall).[2]) Man fixierte die Linie zunächst auf die Tonhöhe des kleinen *f* des Basses, bediente sich ihrer also gleichsam als „Schlüssel" (unser heutiger *f*- oder Baßschlüssel) und hatte nun einen festen Anhalt wenigstens für drei Noten: die auf, über und unter dieser Linie. Allmählich fand sich eine zweite Linie für das eingestrichne *c* ein, die also mit unserm *c*-Schlüssel übereinkam. Die *f*-Linie wurde rot gefärbt, die *c*-Linie grün oder gelb. Zwischen diese beiden Linien setzte man die Zeichen für *g a* und *b*, für die man später ebenfalls eigne schwarze Linien, erst zu punktieren, nachher ordentlich auszuziehen anfing. Die Notierung gewann durch dieses Liniensystem eine Zuverlässigkeit, die sie zu Gregors Zeit noch nicht hatte, und bedeutete einen wesentlichen Fortschritt über die griechische Semeiographie hinaus. Dies gilt auch von der Beseitigung der ungefügen griechischen Nomenklatur der Töne, die von Gregor selbst oder wenigstens unter seiner Autorität, durch die Benennung der Oktavtöne mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets ersetzt wurde. Für die Töne der tiefern Oktave (*Graves*[3]) gebrauchte man die

[1]) Notker Balbulus, von dem weiter unten noch die Rede sein wird, hat uns eine Erklärung dieser Romanus-Buchstaben in einer an den Mönch Lantpert gerichteten Epistel hinterlassen. S. Gerbert, *Scriptores* I, 95 ff.

[2]) Proben finden sich bei P. Wagner a. a. O. S. 133 ff. zusammengestellt.

[3]) Hinzugedacht: *Claves* oder *voces*. Die Worte *clavis, vox, vocum situs* bedeuten bei den Alten Ton, auch das Zeichen oder die Stelle des Tones im System.

großen Buchstaben *A B C D E F G*, für die der höhern (*acutae*) die kleinen *a b c d e f g*; die darüber noch hinausliegenden fünf Töne bis zum zweimal gestrichnen *e* (*superacutae*), von denen die vier letzten aber erst bei Guido im 11. Jahrhundert vorkommen, schrieb man mit doppelten kleinen Buchstaben *aa bb cc dd ee*, weshalb sie auch *geminatae* (gedoppelte) hießen. Man hat früher diese Benennung der Töne mit den sogenannten *Gregorianischen Buchstaben* für eine griechische Überlieferung ausgegeben, da sich bei Boethius die Buchstaben *A* bis *P* als Namen der Töne finden. Aber Boethius gebrauchte sie nur der Kürze wegen, zur Vermeidung der langen griechischen Namen (etwa wie wir in einem Geometriebeispiel einen Punkt oder Winkel mit *A*, einen andern mit *B* oder *C* bezeichnen), nicht aber mit der Absicht, sie als neue Tonbenennungen aufzustellen oder sie als Notierung einzuführen. Als wirkliche Notenschrift kennt er nur die griechische.

Als sich späterhin der Tonumfang erweiterte, und man *C* statt *A* als Grundton des ganzen Systems annahm, kamen die Buchstaben aus ihrer alphabetischen Reihe, und der ursprünglich erste Buchstabe *A* rückte an die sechste Stelle des musikalischen Alphabets. Auf das ♭ *rotundum* übertrug man den Buchstaben *B* und wählte für das ♮ *quadratum* (das ursprünglich *B* hieß) den noch unbesetzten achten Alphabetbuchstaben *H*.

Der nach Gregor benannte Gesang stellte an den Sänger bereits hohe Anforderungen und machte nicht nur eine geübte Stimme, sondern auch Kenntnis des Tonsystems und der schwierigen Notierung zur Bedingung. Nun sollen die ersten Gesangschulen zwar schon lange vor Gregor entstanden sein, denn schon als sich die Gemeinden zu vergrößern begannen, bedurfte man geübter Cantores als Leiter des Gesanges. Aber darüber hat man sehr wenig Zuverlässiges. Die Erzählung des Onofrius von der Stiftung einer Sängerschule zur Zeit des Silvester im Anfange des 4. Jahrhunderts (bei Gerbert, *De cantu et musica sacra* I, 35) scheint unbegründet und eine Verwechslung zu sein mit der durch Hilarius um 350 errichteten Gesellschaft von Klerikern, die in den Kirchen, Klöstern und an den Stationen auf den Straßen den Ritualgesang verrichteten. Wahrscheinlich wirkten diese ältesten Sängerschulen nur in sehr engen Kreisen, und erst durch Gregor scheint die Pflege des Gesanges weitere Ausdehnung gewonnen zu haben, wie denn römischer

---

Die Tonschlüssel heißen *Claves signatae*, die andern Töne, die nicht Schlüsseltöne sind, heißen *Claves* schlechtweg, auch *Claves non signatae* oder *Claves intellectae*, d. h. solche Töne, die von den Schlüsseltönen aus erkannt werden.

Gesang und römische Sänger von dieser Zeit an zu hohen Ehren gelangten. Gregor, der nicht abließ, für die Verherrlichung der Kirche zu wirken, und erkannte, welch mächtigen Bundesgenossen er am Gesange hatte, stiftete zu Rom eine Sängerschule, in der Knaben (*pueri symphoniaci*) im richtigen und reinen Singen nach Buchstaben und Neumen unterwiesen wurden. Er selbst soll beim Gesangunterricht häufig gegenwärtig gewesen sein und tätig mit eingegriffen haben.

Von Rom aus verbreitete sich der Gregorianische Gesang auch in andere Länder. Römische Sänger erschienen 604 und 660 (im letztgenannten Jahre Johannes und Theodor, von Papst Vitalian gesandt) in Gallien und Britannien, und gerade in Britannien sollen ihre Bemühungen so reichlich belohnt worden sein, daß dort noch in demselben Jahrhundert der Gesang zu hoher Blüte gelangte. Im Jahre 752 sandte Papst Stephan II. zwölf Sänger zu Pipin ins Frankenreich. Auch in Deutschland, wo die Heidenbekehrung eben im vollen Gange war, stiftete der Apostel Bonifatius mehrere Gesangschulen an Bischofsitzen und in Klöstern, so um 744 zu Fulda, wo der auch in der Musik bewanderte größte deutsche Gelehrte des 9. Jahrhunderts, Hrabanus Maurus, erzogen wurde und später selbst unterrichtete; ferner in Eichstädt und Würzburg. Besonders die Klöster zu St. Gallen und Reichenau leisteten bald nach ihrer Stiftung durch den heiligen Gallus und Pirminius Großes im Kirchengesange. Freilich nicht immer hatten die redlichen Bemühungen römischer Apostel des Gesanges die gewünschten Erfolge. Oft war bei der damaligen Rauheit der Gesittung ihr mühevolles Werk nur von kurzer Dauer; sobald sie starben oder den Ort verließen, fielen die fränkischen und deutschen Sänger wieder in ihren Naturzustand zurück, und dann hieß es immer wieder von vorn anfangen. Johannes Diaconus, der Biograph Gregors, sagt, daß unter allen Völkern in Europa die Alemannen und Gallier am wenigsten befähigt gewesen seien, den Gregorianischen Gesang in seiner Reinheit zu fassen, teils weil ihre angeborne Wildheit sie daran hinderte, teils weil sie immer etwas von dem ihrigen hineinmischten. „Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewöhnten heisern Kehlen jene Biegungen, die eine zartere Melodie erfordere, nicht hergäben, daß ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich ge-

wesen seien und statt die Hörer zu rühren ihre Herzen mit Abscheu erfüllt hätten.“ In Karl dem Großen erstand dann der Tonkunst ein kräftiger Schützer und Pfleger; denn wie er die Gesänge der alten Barden durch Einhard sammeln ließ, so wurde auch der geistliche Gesang an seiner Hochschule eifrig, oft sogar unter seiner persönlichen Leitung betrieben. Er ließ, um die von Gregor angestrebte Einheit und Gleichheit des liturgischen Gesanges zu erreichen, zu verschiednen Zeiten Sänger von Rom kommen und stiftete auch die Sängerschulen zu Metz und Soissons. Immerhin hatten diese Anstrengungen noch keine dauernden Erfolge, es rissen stets von neuem Mißbräuche ein, wozu die Größe des Reichs, die Unsicherheit der Tonschrift, die Rauheit der Sprache und die allgemeine musikalische Unfähigkeit der Franken das ihrige mit beitrugen. Wie es heißt, war auch die Treulosigkeit mancher italienischer Singemeister schuld; wenigstens ging nach Karls Tode die freilich unverbürgte Sage, daß sich zwölf römische Gesangmeister, die Hadrian I. ihm zur Verfügung gestellt hatte, vor ihrer Abreise von Rom gegenseitig das Wort gegeben hätten, aus Haß gegen die Franken den Gesang zu verfälschen und fehlerhaft zu lehren. Im Jahre 790 sandte Hadrian wiederum zwei mit authentischen Abschriften vom Antiphonar des heiligen Gregor versehene Sänger an Karl, Petrus und den als Erfinder einer Buchstabennotation schon erwähnten Romanus. Jener erreichte auch wirklich seinen Bestimmungsort Metz, Romanus aber erkrankte unterwegs und blieb mit seinem Antiphonar zu St. Gallen, wo er jene ausgezeichnete Tonschule begründete, die sich jahrhundertelang eines weit verbreiteten Rufes erfreute.

Man hielt in St. Gallen streng auf Schönheit und Erbaulichkeit des Psalmengesanges. Alte hierauf bezügliche Satzungen forderten Deutlichkeit der Aussprache, Gleichmäßigkeit im Vortrage; alles, was Störung im Gesange veranlassen konnte, war verboten. „Stimmen, die die Zotenreißer, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber oder gar das Geschrei der Tiere nachahmten, wurden als Gottes und seiner Heiligen unwürdig aus dem Gotteshause auf immer verbannt.“ Die, „welche die Gesänge mit ungebührlicher Schnelligkeit übereilten oder mit unerträglicher Schwerfälligkeit die Silben aus ihrem Munde wie einen Mühlstein auf eine Anhöhe hinaufwälzten, wurden für unfähig gehalten, die Schönheiten des Gesanges zu begreifen“. Man unterschied drei Arten des Vortrags: eine feierliche für die höchsten Feste, eine mittlere für die Sonntage und die Feste der Heiligen, eine gewöhnliche für die Ferialtage. Die erste bewegte sich am langsamsten, affektvollsten und freudigsten, die beiden letzten hingegen waren von gemäßigter Tonhöhe und etwas weniger gemessen und feierlich, wie es sich für die geringern Feste und das All-

tägliche schickt. In der Psalmodie hielt man mit Strenge auf richtige Beobachtung des Ruhepunktes zwischen jedem Psalmenverse. Bei den Tonschlüssen, namentlich am Ende der Psalmweisen, nahm man auf den Accent der Silben keine Rücksicht, paßte vielmehr eine bestimmte Anzahl von Silben, gleichviel ob lang oder kurz, der Melodie der Tonweisen an, indem man an dem Grundsatze festhielt, die Musik unterwerfe sich nicht den Regeln der Grammatik. Den verschiednen Gesängen kamen auch verschiedne Schattierungen im Vortrage zu. Während das gesamte Offizium für die Verstorbnen in tiefen und dumpfen Trauertönen vorzutragen war, erklangen das *Te deum, Gloria* und *Credo* als Freudengesänge, bei denen man zugleich auf deutliche Aussprache der Worte die größte Rücksicht nahm und sie deswegen nur in mittlerer Tonhöhe intonierte. Den Hymnen, dem Alleluja, Kyrie, Sanctus und Agnus gab man den Charakter des Lieblichen und Anmutvollen, der Vortrag der Sequenzen sollte zart und angenehm sein und ihre Tonfiguren richtig hervortreten lassen. Die Antiphonen, Responsorien, Psalmen, Hymnen u. dgl. wurden von einem einzigen Sänger intoniert, der die ersten Töne dieser Gesänge etwas langsam ausführte, worauf dann der Gesamtchor dort einfiel, wo der Vorsänger aufgehört hatte.[1])

Hervorragende Lehrer der St. Gallener Klosterschule, wie Iso, Marcellus (Moengal), Ratpert, Salomo, Tutilo, später die vier Ekkeharde, Notker Labeo und andre, wirkten auch als Gesangsmeister, Dichter und Melodienkomponisten; Hermannus Contractus (1013 bis 1054), dem Kloster Reichenau angehörig und musikalischer Schriftsteller, Dichter und Komponist zugleich, genoß in St. Gallen seine musikalische Erziehung. Vor allen aber rühmenswert ist ein Schüler des Marcellus, Notker Balbulus (der Stammler), der als Dichter, Tonsetzer und Tonlehrer gleich groß und dabei mit allen Tugenden des Menschen und Christen geschmückt, uns wie ein heller Stern aus der musikalischen Dunkelheit des 9. Jahrhunderts entgegenleuchtet. Zu Elk oder Heiligöwe im Thurgau 830 geboren und 912 gestorben, hat sich Notker insbesondre durch die Ausbildung einer Art volksmäßigen Kirchenliedes, der Sequenz oder Prosa, ein dauerndes Andenken erworben. Ursprünglich war die Sequenz daraus entstanden, daß man jenen langen, wortlosen Jubilos auf dem Schluß-*a* des Halleluja Textworte unterlegte, um sie besser zu behalten. Diese tonreichen, textlosen Jubili hießen schon vorher Sequenzen, weil sie dem Halleluja usw. „folgten". Notker entwickelte daraus eine besondre Hymnengattung, die jedoch im Zusammenhange mit ihrem Ursprunge nach Inhalt und Form stets mehr das Ansehen eines freien kunstlosen Gefühls-

[1]) Vgl. die ausgezeichnete Monographie von A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens (1858), S. 26 ff. — Über die Tätigkeit der Reichenauer Sängerschule schrieb W. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule (1888).

ergusses behielt und sich dadurch vom eigentlichen Hymnus als Kunstpoesie unterschied.

Der Name „Prosa" wurde bisher erklärt aus der metrischen Prosa, in der sie anfangs gedichtet waren. Neuerdings leitet man das Wort aus der Abbreviatur pro sā = pro sequentia ab, was soviel bedeutet wie: Stücke, die an Stelle der alten wortlosen Sequenzen zu singen sind. Später dringt jedoch auch der Reim ein. Ein allgemein bekanntes Beispiel berühmter Sequenzen ist unter andern der später auch in die protestantische Kirche übergegangne Gesang vom Tode: *Media vita in morte sumus* („Mitten wir im Leben sind" usw.) des Notker Balbulus, der ihn verfaßte, nachdem er an einer gefährlichen Stelle einer wilden Felsschlucht Arbeiter beim Brückenbau beschäftigt gesehen hatte. Der Brauch, Sequenzen zu singen, nahm allmählich so zu, daß zuzeiten und an manchen Orten beinahe jede Messe ihre eignen hatte und sich schließlich Pius V. bei der Reform des Missale 1568 genötigt sah, sie abzuschaffen. Nur fünf wurden beibehalten und sind bis heute gebräuchlich: das später auch in die Totenmesse aufgenommne *Dies irae,* wahrscheinlich von Thomas von Celano (1250), der Fronleichnamsgesang *Lauda Sion Salvatorem* von Thomas von Aquino (1224 bis 74), das am Feste der sieben Schmerzen Mariä gebräuchliche *Stabat mater dolorosa* von Jacopone da Todi († 1306), die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo († 1050) und die Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus,* wahrscheinlich von Papst Innocenz III. herrührend. Die Melodien dieser und andrer Sequenzen teilt A. Schubiger (a. a. O.) mit.

Wie Notker als Begründer der Sequenzen, so gilt Tutilo als Erfinder der sog. *Tropen.* Das waren Einschiebsel, gewissermaßen Textparaphrasen, die den melismatischen Melodieteilen (Tropi) der Meßgesänge (Kyrie, Gloria, Sanctus usw.) untergelegt wurden, so daß deren Haupttextworte den Tropus gleichsam einrahmten, z. B. *Kyrie [fons bonitatis, a quo bona cuncta procedunt] eleison,* und zwar wurden die Silben des Tropentextes streng auf die einzelnen Noten der Melodie verteilt. Auch hier ist ebenso wie bei den Sequenzen der rhythmische Vortrag nicht angezeigt und deshalb problematisch.

So hatte der Kunstgesang eine Heimat und Pflegestätte in der Kirche, mit deren Interessen er enge verbunden war; er besaß eine feste Grundlage zu einheitlicher Entwicklung im Gregorianischen Cantus firmus, einen Mittelpunkt der Kultur in Rom und manche blühende Anpflanzung auswärts. Er war integrierender Teil der heiligen Handlungen im Gottesdienste und des gesamten kirchlichen und Klosterlebens. Wie späterhin Luther sagte: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an", und er der Musik den ersten Platz vor allen Wissenschaften nach der Theologie zuerkannte, so forderte man auch im Gregorianischen

Zeitalter von jedem Geistlichen, daß er der Kunst des Gesanges mächtig sei. Man war der Ansicht, daß ohne Kenntnis der Musik weder ein rechter Lehrer der Philosophie noch Theologie bestehen könne. Freilich war ihre Erlernung, namentlich vor Einführung der Notenlinien, mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß ein halbes Menschenleben dazu gehörte, um einige Fertigkeit im Vomblattsingen zu erlangen. Was zu jener Zeit an weltlicher Musik existierte, blieb ohne Einfluß auf den streng in sich beschlossenen Kirchengesang und fand keine weitere kunstmäßige Pflege und Entfaltung, wenigstens fehlt es durchaus an Nachrichten, die auf eine Blüte der weltlichen Musik schließen lassen. Im Gegenteil, die Kirche drückte diese nieder, aller Gesang höherer Art war Kirchengesang. Aber das Gregorianische System war doch bei weitem entwicklungsfähiger und brauchbarer als das künstliche und umständliche griechische, schon weil es einfacher war und der praktischen Musikübung mehr Rechnung trug als der theoretischen Spekulation. Die Oktave war als natürliche Grundlage aller Systembildung in ihre Rechte eingesetzt, das Tetrachord samt dem absurden chromatischen und enarmonischen Klanggeschlecht abgeworfen worden, und um die Spitzfindigkeiten der griechischen Kanonik oder musikalischen Rechenkunst kümmerte man sich in der Praxis nicht viel. Außerdem war die Notierung der Ausbildung zugänglich gemacht und die Benennung der Töne sehr vereinfacht worden.

Es treten nun zwei geschichtlich merkwürdige Männer auf, an deren Namen sich zwei bedeutsame Ereignisse knüpfen: Hucbald und Guido von Arezzo. Bei jenem finden sich die ältesten auf uns gekommnen Versuche im mehrstimmigen Gesange, dieser verbesserte die Notierung und vereinfachte das musikalische Unterrichtssystem.

III

Franco von Köln und seine Zeit — Die Ars nova im 14. Jahrhundert und ihre Denkmäler

Wie sich der griechische und der Ambrosianische Gesang nur im Einklange oder in Oktavverdoppelungen fortbewegte, so würde auch der Gregorianische *Cantus planus* nur einstimmig ausgeübt, und es ist ganz unbekannt, wann man zuerst auf den Gedanken kam, ihn nicht mehr bloß in Einklängen, sondern auch in andern Konsonanzen zu singen, oder auch das beständige Unisono dadurch zu unterbrechen, daß die Stimmen momentan aus dem Einklange heraustreten, verschiedene Intervalle bilden und wieder in den Einklang zusammenfließen. Durch die neuere Forschung ist wahrscheinlich gemacht worden, daß der zweistimmige Gesang seine Heimat bei den Völkern des Nordens gehabt habe. Diese Annahme stützt sich vor allem auf das freilich erst aus dem 12. Jahrhundert stammende Zeugnis des Giraldus Cambrensis (in der Descriptio Cambriae I, VI), der von den Bewohnern des nördlichen Schottland erzählt, daß bei ihnen das Singen mit sich verschieden bewegenden Stimmen durchaus geläufig sei und schon von den Kindern geübt werde. Vermutlich sei diese Art des Singens — fügt er hinzu — vor langer Zeit von Skandinavien nach Schottland herübergekommen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die fortschreitende musikgeschichtliche Forschung auf immer neue Belege für die Abstammung der mehrstimmigen Musik aus den nördlichen Ländern Europas stösst und das, was zur Zeit noch der Vermutung unterliegt, zur Gewissheit erhebt.

Die ältesten notierten Beispiele von Versuchen im mehrstimmigen Singen finden sich in dem bei Gerbert, *Script.* I abge-

druckten anonymen Traktate *Musica Enchiriadis*, der vielleicht von dem flandrischen Mönche **Hucbald** (840 bis 930) herrührt; doch berichten schon Schriftsteller vor ihm über die *Ars organisandi*, wie das mehrstimmige Singen zunächst genannt wurde, darunter vor allem der schottische Philosoph Scotus Erigena (Mitte des 9. Jahrhunderts). Mag nun auch der mehrstimmige Gesang in manchen Gegenden Europas tatsächlich schon im 8. und 9. Jahrhundert geübt worden sein, so scheint sich die Theorie der Musik doch erst gegen Ende des 9. Jahrhunderts mit ihm befaßt zu haben. Die ersten theoretischen Auseinandersetzungen knüpfen sich an den Namen Hucbalds und betreffen das sogen. *Organum*, auch *Diaphonie* (Auseinandergesang) genannt; als Grundlagen dienen außer der genannten Musica enchiriadis mit ihren Scholien der bei Gerbert, *Script.* I abgedruckte Traktat *De harmonica institutione*, sodann ein solcher *De organo* (10. Jahrhundert), mitgeteilt von H. Müller in seiner Schrift „Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik" (1884). Anscheinend haben wir es hier mit Versuchen zu tun, für die Praxis des längst bestehenden Zwiegesangs feste Gesetze zu finden und das, was bisher empirisch und nur auf Grund angebornen Tongefühls geübt wurde, in ein System zu bringen.

Das Organum erscheint gleich anfangs in zwei Gestalten: als wechselndes Auseinandergehen und Zusammenlaufen der Stimmen in den Einklang, oder als fortgesetztes Singen in parallelen Quarten oder — wenn die Unterstimme in der höhern Oktave verdoppelt wird — in Quinten. Die erste Art scheint die ursprünglichere zu sein, denn schon Scotus Erigena erklärt das Organum: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedner Gattung und Tonlage, die bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang geben." Ähnliches berichtet der Traktat *De organo*[1]), und zwar dürfen wir diese Gesangsmanier als die erste Form der Improvisation einer zweiten Stimme zu einer bereits vorhandnen Melodie (cantus firmus) auffassen. Das Auseinander- und Zusammenlaufen der organisierenden Stimme wurde

[1]) Eine Zusammenfassung der wichtigsten Stellen und Belege für die Beschaffenheit des Organums in seinen verschiednen Stadien bei H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert. Leipzig 1898.

durch Regeln festgelegt, so daß es einer eigentlichen Notierung gar nicht bedurfte und der Sänger zu jeder beliebigen Melodie zu organisieren imstande war. Der Cantus firmus lag in der ersten Zeit jedoch nicht unter, sondern über der Organalstimme. Die Intervalle, die bei dieser Diaphonie erscheinen, sind Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten, unter deutlicher Bevorzugung der Quarte. Bisweilen bleibt die Unterstimme orgelpunktartig auf einem Ton ruhen, während die andre fortschreitet.

Außer auf die Beispiele, die Hucbald von dieser Art von Diaphonie gibt, sei noch auf den zweistimmigen, angeblich im 10. Jahrhundert in Cornwallis geschriebnen Gesang *Ut tuo propitiatus* verwiesen, der von der englischen Plainsong and Mediaeval Music-Society 1890 im photographischen Faksimile veröffentlicht und von O. Fleischer in Bd. VI der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1890) besprochen und übertragen worden ist. Die Notation besteht aus einer Buchstabenschrift (a—p).

Liegen in dieser ersten Art des Organums trotz der vielen das moderne Gehör verletzenden Fortschreitungen doch schon die Keime zu einer freiern Entfaltung der Zweistimmigkeit, so bedeutet die zweite Art, das parallele Quarten- und Quintenorganum, wie es die Scholien der *Musica enchiriadis* auseinandersetzen, eine starre Mechanisierung des zweistimmigen Gesanges. Auch hier bildet die Quarte das Vorzugsintervall, während die Quintenparallelität gewonnen wird durch Mitgehen der höhern Oktave der Grundstimme. Auch die Organalstimme konnte verdoppelt werden, so daß der nunmehr vierstimmige Satz in Parallelabständen von Quart-Quint-Quart fortschreitet. Dem Musikkundigen ist der hieraus sich ergebende Zusammenklang als gehörpeinigend bekannt, und heute würde sich allerdings jeder Harmonieschüler verwundern, wenn er den würdigen Hucbald in der Freude seines Herzens ausrufen hörte: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der aus solcher Stimmenverbindung entspringt“, auch wenn er Hucbalds Vorschrift berücksichtigt, daß solche Gesänge „zurückhaltend und mit gemessener Würde“ (modeste et concordi morositate) auszuführen seien. Doch bleibt zu bemerken, daß dieses Parallelorganum nicht eigentlich das ursprüngliche, sondern vielleicht nur die künstliche Einzwängung des mehrstimmigen Volksgesanges in ein theoretisch befriedigendes Schema gewesen ist, wobei sicherlich auch der Konsonanzbegriff der Griechen mit hineinspielte. Da Quarte und Quinte von den Griechen als Konsonanzen anerkannt waren, so konnte eine unselbständige und unentwickelte Theorie leicht zu der Annahme gelangen, daß auch die gleichzeitige Fortschreitung

mehrerer Stimmen in diesen Intervallen durchaus wohlklingend sein müsse; Versuche, sie zusammenklingend zu gebrauchen, lagen daher nicht eben fern. Daß man zu jener Zeit, als an irgendein harmonisches Bewußtsein noch gar nicht zu denken war, jene Quintparallelen als herbe Mißklänge empfunden haben sollte, ist kaum anzunehmen. Man kann heutigentags noch einfache Leute, denen Musikverständnis abgeht, eine Melodie in Quinten statt im Einklange oder in Oktaven mitsingen hören, indem die Quint dem natürlichen Abstande der benachbarten Stimmengattungen (Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Baß) entspricht und als die (nächst der Oktav) dem Grundton am meisten klangähnliche Konsonanz erscheint. Auch die Ausdrücke *Quintieren* (bei den Franzosen *quintoyer*) und *Diatessaronieren* für das Quinten- und Quartensingen waren gebräuchlich und bürgerten sich als Bezeichnung eines künstlichen mehrstimmigen Gesanges überhaupt ein. Die sittliche Entrüstung, mit der einige Schriftsteller jeden Gedanken an die Möglichkeit des Quintenorganums im Keim zu ersticken suchen, nimmt sich fast komisch aus,[1] und mindestens bleibt sehr fraglich, ob unter den „höchst einfachen, mehrere Jahrhunderte alten Harmonien", die in der päpstlichen Kapelle zu Rom vor der Einführung der geregelteren Mensuralmusik an Festtagen gestattet waren, nicht am Ende gar das Quintenorganum zu verstehen ist.[2])

In bezug auf das Tonsystem ist Hucbald abhängig von den Griechen. Wie ihm nur die Quarte, Quinte und Oktave als Konsonanzen erscheinen, so zeigt auch seine Skala die pythagoreischen Proportionen. Selbst die altgriechischen Provinznamen für die Oktavgattungen und Tonarten zog er wieder hervor und wandte sie auf die gregorianischen Kirchentöne an. Wenigstens finden sie sich bei ihm schon vor, aber auf eine verkehrte Art gebraucht, indem man die wahrscheinlich im Laufe der Zeit unklar gewordenen Begriffe der Tonart und Oktavgattung durcheinander warf und die Kirchentöne, die doch Oktavgattungen sind, nach den griechischen Tonarten (Transpositionsskalen) benannte (s. oben S. 27).

---

[1]) Vgl. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, 2. Aufl., Leipzig 1846, S. 18, Anm.: „Ein Versuch, mit den tüchtigsten Sängern ausgeführt, hat mir von der moralischen Unmöglichkeit des Organum mit parallelen Quinten und Quarten die Überzeugung gegeben." — Die Ableitung des Parallelorganums aus den Orgelquinten und Mixturen ist unhaltbar, da die Orgeln des Mittelalters solche überhaupt nicht besaßen (s. E. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903, S. 95).

[2]) S. dazu das unten S. 84 angeführte Zeugnis des Gafurius.

Griechisch		Hucbald
. . . .	A — a	Hypodorisch
Mixolydisch .	H — h	Hypophrygisch
Lydisch . .	c — c'	Hypolydisch
Phrygisch . .	d — d'	Dorisch
Dorisch . . .	e — e'	Phrygisch
Hypolydisch .	f — f'	Lydisch
Hypophrygisch	g — g'	Mixolydisch
Hypodorisch .	a — a'	. . . .

Hatten diese griechischen Namen in ihrer Wiederbelebung für die Kirchentöne auch nicht mehr den geringsten Sinn, so führten sie doch insofern etwas Gutes mit sich, als sie eine jede Oktavgattung unzweideutig bezeichneten: unter dorisch verstand man nun immer *d-d'*, unter phrygisch *e-e'*, unter lydisch *f-f'* und unter mixolydisch *g-g'*, während man vorher bald *d-d'*, bald *A-a* plagalisch den ersten Ton nannte, bald die plagalischen Oktaven mit in der Reihe fortzählte oder nur nach ihrem authentischen Ton benannte (s. oben S. 38). Die Nebentonart wird bei Hucbald nach griechischer Weise durch die angehängte Silbe *hypo* vom Haupttone unterschieden. Die Tonreihe *D-d* als plagale von *G* ist bei Hucbald nicht genannt, findet sich aber um hundert Jahre später bei Guido von Arezzo, der sonst dieselbe Reihenfolge der Oktavgattungen und ihrer Namen hat wie Hucbald, unter der Benennung hypomixolydisch. Auch unterscheidet Guido bestimmter als Hucbald die Oktavgattungen in authentische und plagalische (*Dorius est authenticus, hypodorius subiugalis, phrygius authenticus, hypophrygius subiugalis etc.* Gerbert, *Script.* II, 57). Es geht hieraus hervor, daß nicht erst Glarean in seinem Dodekachordon von 1547 diese Namen wieder auferweckt und verkehrt angewandt hat, wie man ihm bisweilen schuld gab, sondern daß sie vielmehr zur Zeit des Wiederauflebens der griechischen Theorie im neunten Jahrhundert oder noch früher schon im Gebrauche gewesen sind. Diese Bezeichnungen bleiben von nun an in der Praxis und Theorie der Musik bestehen.

Auch in der Tonschrift geht Hucbald auf griechische Vorbilder zurück. Er bedient sich zweier Arten: erstens griechischer Tonzeichen, zweitens der sogenannten *Dasia*-Notation[1]).

Indem nun die griechische sowohl wie die Dasianotation zwar deutlicher waren als die von Hucbald verworfene Neumenschrift, insofern sie den Ton bestimmt anzeigten, doch aber den Mangel hatten, das Steigen und Fallen des Gesanges nicht auch dem Auge anschaulich zu machen,

---

[1]) Eine Erklärung derselben gab Fr. Spitta in Bd. V der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1889, S. 443 ff.; s. auch Bd. VI, 1890, S. 293 ff.).

so benutzte er noch eine dritte Art von Notenschrift. Er baute nämlich in den Zwischenräumen eines Liniensystems die zugleich als Noten dienenden Textsilben nach der Biegung der Melodie steigend und fallend auf und deutete durch die an den Rand gesetzten Buchstaben *T* und *S* (das heißt: *Tonus* und *Semitonium*) an, ob die Stufe von einem Zwischenraume zum andern einen ganzen oder halben Ton betragen sollte. Um die Tonart kenntlich zu machen, fügte er dem System noch seine Dasiazeichen hinzu. Man sieht, daß Hucbald mit dieser Tonschrift unserm heutigen Notierungssystem schon ziemlich nahe kam, denn alle Töne waren bestimmt kenntlich, ihr Steigen und Fallen war klar veranschaulicht, auch mehrstimmige Sätze ließen sich bequemer als durch Buchstaben darstellen, wie die eignen, auf diese Weise notierten mehrstimmigen Beispiele Hucbalds in seiner *Musica enchiriadis* zeigen. Freilich haben die großen, bis 15 Linien zählenden Systeme mit den in den Zwischenräumen auf und ab kletternden Silben ein sehr breitspuriges und schwerfälliges Ansehen.[1])

Die ersten Versuche in der Mehrstimmigkeit gingen, wie man schon aus der Beschreibung des Hucbaldschen Organums erkannt haben wird, von der Melodie aus; sie waren keineswegs Aneinanderreihung von Akkorden, mit denen unsre heutige Harmonielehre ihren Kursus anzufangen pflegt, denn Akkorde kannte man damals noch gar nicht. Jene Versuche bestanden vielmehr im Auf- und Übereinanderbauen von Melodien, in der Kombination einer Mehrheit von Stimmen zu Zusammenklängen, führten also in gerader Linie auf die Setzart hin, die man ungefähr um 1300 *Kontrapunkt* zu nennen anfing. Die wirklich harmonische Setzart mit der vorwaltenden Absicht auf akkordliche Verbindung und harmonische Begleitung einer Hauptmelodie beginnt sich neben der melodisch mehrstimmigen, dem Kontrapunkt, erst weit später zu entwickeln, und eine Akkordlehre in unserm Sinne stellte erst J. Philipp Rameau im Jahre 1722 auf. Vorläufig, d. h. im neunten und in den folgenden zwei Jahrhunderten, hat man weder an Kontrapunkt im heutigen Sinne noch an Akkordbildung und Akkordlehre zu denken, sondern nur an erste mühselige empirische Versuche in gleichzeitiger Führung mehrerer Stimmen. Die Auffassung der Gesänge erfolgte gewissermaßen mehr horizontal (melodisch), nicht vertikal (harmonisch), wie wir es heute tun. Durch kein eignes theoretisches Bewußtsein geleitet oder vielmehr durch unklare Ab-

[1]) Nach Angabe des Zarlino (*Opere* I, 395) soll auch Johannes Damascenus, Geheimschreiber des sarazenischen Fürsten zu Damaskus, gestorben um 760, eine das Steigen und Fallen der Intervalle bezeichnende Notenschrift eingeführt haben, die nach Burney jedoch schon im 7. Jahrhundert vorkommt. Also mag Johannes, der für den Gesang der griechischen Kirche in ähnlicher Weise wie Gregor für den der römischen wirkte, nur ihre Anwendung erneuert oder sie weiter verbreitet haben. (Vgl. Burney Hist. of music. II, 47, O. Fleischer, Neumenstudien, I.)

hängigkeit von halbverstandnem Griechentum irregeführt, hatte man noch geraume Zeit herumzusuchen, bevor man ein festeres Ziel erblickte. Dem Gregorianischen Kirchengesange gereichten die Experimente mit dem mehrstimmigen Singen auch nicht zum Heil, denn die Sänger benutzten seine Melodien als Cantus firmus oder Tenor, um gegen sie zu organisieren und zu discantisieren. Es konnte kaum ausbleiben, daß er noch mehr ausartete, als es bei der Unsicherheit der Überlieferung und der Vergessenheit, in die Gregors Traditionen zum Teil schon geraten waren, schon vordem geschehen sein mochte.

Unter solchen Umständen war es für die Musik ein großer Gewinn, daß in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ein bedeutender Tonlehrer erstand, der eifrig und mit großem Erfolge um die Ausbildung der Notierung und Vereinfachung der bis dahin durchaus verworrenen und schwierigen Musiklehre bemüht war. Es ist der schon erwähnte Guido, geboren gegen 995 zu Arezzo, daher **Guido von Arezzo** (Guido Aretinus) genannt.[1]) Innerhalb der Jahre 1023 bis 1036 war er Mönch im Benediktinerkloster zu Pomposa; die glänzenden Erfolge seiner Lehrmethode erweckten jedoch bald den Neid und Haß seiner Confratres, so daß er das Kloster verlassen mußte. Später ist er wieder dorthin zurückgekehrt, nachdem er in verschiednen Städten Italiens den Kirchengesang verbessert und unter andern auch den Papst Johann XIX. von der Vortrefflichkeit seiner Lehrmethode überzeugt hatte. Guidos wesentlichstes Verdienst und der Hauptteil seiner Vereinfachung der Unterrichtsmethode scheint in der Vervollkommnung des Liniensystems bestanden zu haben, doch ist die Art dieser Vervollkommnung nicht deutlich. Erfunden hat er die Notenlinien nicht, denn Hucbald kannte sie schon, und wenigstens eine Linie wird auch schon vor Guido in Anwendung gekommen sein (s. o. S. 41). Er mag aber das System geordnet und auf vier Linien (eine rote und eine grüne als Schlüssellinien für *F* und *c* und zwei schwarze für die tieferen Terztöne *D* und *A*) fixiert, möglicherweise auch zuerst die Tonzeichen (Buchstaben, Neumen) sowohl auf die Linien als auch in die Zwischenräume gesetzt haben, wodurch jene ungefügen Liniensysteme der früheren Zeit, bei denen man entweder nur die Linien oder nur die Zwischenräume benutzte, überflüssig wurden.

---

[1]) Nach den Forschungen G. Morins (Révue de l'Art chrétien, 1888, III) soll Guido in der Nähe von Paris geboren, im Kloster St. Maur des Fossés daselbst erzogen und erst später nach Italien gekommen sein.

Übrigens finden sich, beiläufig bemerkt, große partiturartige Liniensysteme für Vokalmusik noch viel später zur Zeit der Blüte des Kontrapunkts. Sie bestehen aus 10 Linien, die von unten hinauf mit dem *Γ (Gamma graecum,* das große *G) f,* c_1 g_1 und *dd* als Schlüssel bezeichnet sind, zusammengenommen also dem gewöhnlichen Tonumfange der vier Vokalstimmen vom großen *G* bis zweigestrichenen *d* entsprechen. In dieses System wurden die Stimmen mit unterscheidenden Farben (Diskant rot, Alt grün, Tenor schwarz usw.) übereinander geschrieben. Handschriftliche Beispiele für diese Notierungsart finden sich noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1]) Auch bei der Notierung für Instrumente, namentich für Klavier und Orgel, kommen häufig und noch ziemlich spät mehr als fünf Linien vor. So gebraucht Claudio Merulo, der große Organist, in seinen der Zeit um 1600 angehörenden Orgeltokkaten für die linke Hand acht Linien mit Baß- und Altschlüssel übereinander, Frescobaldi in den zwei Büchern seiner Toccate, Partite usw. (Kupferstichausgaben Rom 1615, 1628) sechs für die Rechte, acht für die Linke, Froberger sechs für die Rechte und sieben für die Linke mit übereinanderstehendem Baß- und Tenorschlüssel.

Noch bis in die neuere Zeit hinein galt Guido als Erfinder der Mensuralnotenschrift, von der er jedoch noch keine Ahnung hatte, denn sie begann sich wahrscheinlich erst zu Anfang des 12. Jahrhunderts aus den Neumen zu bilden. Jedenfalls hat er sie noch nicht gekannt, denn er notierte mit Neumen, die bis ins 14. Jahrhundert hinein, als die Choral- und Mensuralnoten schon längst allgemein verbreitet waren, noch immer die für den kirchlichen Gebrauch eigentlich sanktionierte Notation geblieben sind. Beim Unterricht wandte Guido auch die Gregorianischen Buchstaben an. Eine Art Punktnote hat man sogar schon vor Guido gekannt, doch hat weder er jemals davon Gebrauch gemacht, noch scheint sie überhaupt weitere Verbreitung erlangt zu haben.

Von dieser Punktnotierung gibt Athanasius Kircher in seiner Musurgia I, 213, ein Beispiel, das er in einem dem 10. Jahrhundert entstammenden Hymnenmanuskript in der Bibliothek des S. Salvatorklosters zu Messina vorgefunden haben will. Es zeigt ein Liniensystem mit acht Linien, auf die die Punkte (eigentlich kleine Kreise) gesetzt sind. Am Rande stehen griechische Buchstaben, die den Sitz der Töne bezeichnen. Die Zwischenräume der Linien sind nicht benutzt.

Wie aber die Schriftsteller und Musiker der folgenden Jahrhunderte auf Guido als den vermeintlichen Schöpfer und Begründer aller guten Einrichtungen in der Musik hinwiesen und ihn mit Boethius fast auf eine Höhe stellten, so glaubte man ihn auch nicht besser ehren und die Musik nicht sicherer vor Verfall schützen zu können als dadurch, daß man ihm die Summe der zu seiner

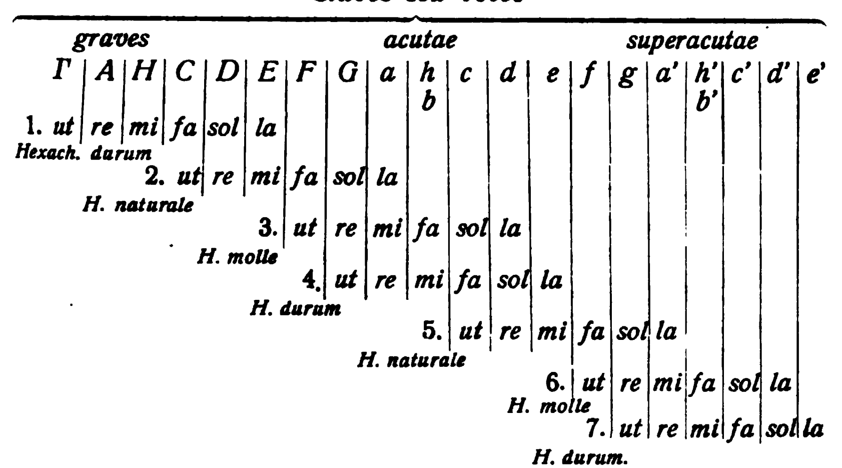
[1]) Ein faksimilierter Neudruck bei H. Bellermann, Der Kontrapunkt (3. Aufl. 1887), S. 64.

Zeit und von seiner Schule gemachten Erfindungen beilegte. „Guido“, sagt Burney, „ist einer jener begünstigten Namen, für die die Freigebigkeit der Nachwelt keine Grenzen kennt. Er war jahrhundertelang angesehen als der Oberherr im Reiche der Tonkunst, dem alle herrenlosen Sachen zufielen, und zwar nicht bloß solche, die ihm als ein Nachwuchs gebühren könnten, sondern selbst auch solche, die irgendwo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hände gespielt hat.“ Unter diese dem Guido zugeeigneten herrenlosen Sachen gehört auch das Clavichord, dessen Entstehung aber mutmaßlich erst in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt; Guido kennt noch das einfache altgriechische Monochord mit beweglichem Stege zur Angabe der Töne beim Gesangunterricht.

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem ihm zugeschriebenen System der *Hexachorde* und der *Solmisation*, das noch Jahrhunderte nach seiner Entstehung und nachdem es längst jede Bedeutung verloren hatte, selbst von ausgezeichneten Musikern aufrecht erhalten und verteidigt wurde. Der zu Guidos Zeit gebräuchliche Tonumfang betrug zwanzig Töne. In der Tiefe war zum Proslambanomenos *A* der Griechen noch das *G* (*Γ, Gamma graecum* genannt) bereits vor Guido hinzugekommen, und nach der Höhe hin hatte sich die Skala bis zum *ee* oder zweigestrichenen *e* erweitert. Sie enthielt nur die natürlichen Claves oder Töne, mit Ausnahme der Sekunde von *A*, die, wie schon bei Gregor und den Griechen, als *H* und *B* gebraucht wurde. Diesen Tonumfang teilte der Sage nach Guido — in dessen bei Gerbert abgedruckten Schriften jedoch kein Wort davon vorkommt, also in Wirklichkeit erst seine Schule — in sieben sechsstufige Skalen oder *Hexachorde*, deren jede von der dritten zur vierten Stufe einen diatonischen Halbton hatte. Als Benennung der sechs Stufen der Hexachorde gebrauchte man die Silben *ut re mi fa sol la*, und deren Anwendung beim Gesangunterricht hieß *Solmisation*. Diese gestaltete sich bald zu einem komplizierten System und ist jahrhundertelang eine „Pönitenz aller Lernenden“ und ein „Kreuz der Singknaben“ geblieben. Entlehnt waren jene Silben einem vom Diakon Paulus gedichteten, als Mittel gegen Heiserkeit beliebten Hymnus an den heiligen Johannes: *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes.* Doch waren die Solmisationssilben nicht eigentliche Namen der Töne — als solche blieben die Gregorianischen Buchstaben nach wie vor im Gebrauch —, sondern dienten nur dazu, ihre Stellung

im System und ihre Beziehungen zu den anderen Tönen des Gesanges anzuzeigen, es waren „Tonworte". Der Halbton des Hexachords hieß stets *mi-fa*, gleichviel ob er *a b*, *h c* oder *e f* war, und durch dieses *mi-fa* wurden die Silbenbenennungen der übrigen darauf sich beziehenden Töne bestimmt.

Claves seu voces



	graves								*acutae*							*superacutae*				
	Γ	*A*	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*h* *b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a'*	*h'* *b'*	*c'*	*d'*	*e'*
1. *Hexach. durum*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*														
2. *H. naturale*				*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*											
3. *H. molle*							*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*								
4. *H. durum*								*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*							
5. *H. naturale*											*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
6. *H. molle*														*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	
7. *H. durum.*															*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Durch Ablesen der vertikalen Reihen erhält man die noch bis ins 18. Jahrhundert hinein gebrauchten Solmisationsnamen der Töne, z. B. *C fa ut*, *G sol re ut*, *d la sol re*, *f fa ut* usw.

Die Worte *Clavis* und *Vox* sind gleichbedeutend mit Ton (s. S. 41, Anm. 3). Die Einteilung der Töne in *graves, acutae* usw. diente zur Bezeichnung des Sitzes der Töne im Tonsystem, ähnlich wie nachher in der Tabulatur und noch gegenwärtig die Benennung der Oktaven mit groß, klein, ein-, zwei-, drei-gestrichen. Die Zahlen bezeichnen die sieben Hexachorde. *Molle* (weich) ist ein Hexachord, wenn es den Ton ♭ *molle* enthält, *durum* (hart), wenn ♮ *durum* darin vorkommt, und *naturale* (oder *permanens*), wenn weder ♭ noch ♮ darin enthalten ist.

Hielt sich der Gesang in den Grenzen ein und desselben Hexachords, so behielten die Silben ihre natürliche Folge; sie änderte sich aber, sobald das Hexachord überschritten wurde und Beziehungen zu einem andern *mi-fa* eintraten. So kam es, daß z. B. der Ton *g*, je nach seinem Verhältnis zu diesem oder jenem *mi-fa*, bald *sol*, bald *re* oder *ut* hieß, der Ton *a* bald *la*, *mi* oder *re* benannt werden mußte. Wollte man z. B. die aufsteigenden Tonleitern *C D E F G a h c* und *C D E F G a b c* singen, so mußte man im ersten Falle bei *a* vom 2. zum 4. Hexachord, im zweiten Falle bei *G* vom 2. zum 3. Hexachord übergehen:

	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*h*	*c*
(2)	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		
					(4)	*re*	*mi*	*fa*
	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*b*	*c*
(2)	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*			
				(4)	*re*	*mi*	*fa*	*sol*

Ebenso abwärts.

Diesen Wechsel der Silben beim Übergehen von einem Hexachord zum andern (Umdeutung der Töne) nannte man die *Mutation.* Die Mutation auf der Stufe *b-h* (*fa-mi)* kam zunächst nicht in Betracht, da sie als eine chromatische Fortschreitung dem Cantus gregorianus fremd ist.

Um dem Gedächtnis des Schülers bei der leicht eintretenden Verwirrung nachzuhelfen, verzeichnete man die Töne mit ihren Silben in der Art der obigen Tabelle in Gestalt einer Hand (Guidonische oder harmonische Hand), so daß alle in einer gewissen Ordnung auf den Fingerspitzen und Gelenken ihren Sitz hatten und vom Schüler sozusagen „von den Fingern" abgelesen werden konnten. Ebensowenig aber wie das Hexachord stammt wohl auch die Solmisation von Guido her, wenigstens nicht als ausgebildetes System. Ihre Erfindung ihm zuzuschreiben mag folgendes die Veranlassung gewesen sein: In einem (bei Gerbert, *Script.* II, 45) abgedruckten Brief empfiehlt Guido dem Klosterbruder Michael als Mittel, einen Ton oder ein Neuma im Gedächtnisse zu behalten, er möge sich diesen Ton mittels des Anfanges eines in demselben Tone stehenden bekannten Gesanges merken und für jeden im Gedächtnisse zu fixierenden Ton in ähnlicher Weise einen Gesang bereit haben. Als Beispiel gibt er ihm jenen Hymnus *Ut queant laxis usw.* des Paulus Diaconus an, dessen Melodie so beschaffen ist, daß die Anfangstöne seiner Verse, von *C* ausgehend, immer eine Stufe höher steigen (nur der letzte fängt wieder mit *G* an) und das Hexachord *C-a* durchlaufen. Guidos Nachkommen oder Schüler wandten dann wahrscheinlich jene Silben als bleibende Benennung der Stufen des Hexachords an — er selbst nicht, es müßte denn mündlich geschehen sein. In seinen Schriften bei Gerbert findet sich nirgends eine Bezugnahme auf das Solmisationssystem; auch bei seinen Zeitgenossen und nächsten Nachkommen nicht, weder bei Berno von Reichenau noch Hermannus Contractus oder Wilhelm von Hirschau; erst Johannes Cottonius (Cotton, um 1100) und Siegebert von Glemblours tun ihrer Erwähnung. Als entwickeltes System erscheint sie erst in den ersten

Dezennien des 13. Jahrhunderts (bei Hieronymus de Moravia, *Tractatus de Musica*, in Coussemaker, Scriptores I, S. 21; ebd. auch eine Abbildung der harmonischen Hand).

Die Veranlassung zu dieser ganzen Einrichtung und der durch sie gewährte Nutzen wollen uns heute nicht mehr recht einleuchten, wo wir ein so einfaches und übersichtliches System wie das transponierende Oktavensystem haben und nur zwei Tonarten, Dur und Moll, kennen. Doch müssen wir bedenken, daß die Guidonische Zeit dem modernen tonalen Gefühl, wie es sich an den Dreiklang als Grundlage und an die Wirkung der Leittonschritte knüpft, noch völlig fern stand und in den Prinzipien der Melodiebildung wesentlich andre Ziele verfolgte als die heutige. Durch die Vermehrung des Hexachords um eine Stufe (dem späteren *si*, s. unten) wären die absonderlichen Schwierigkeiten der Mutation sofort aus der Welt geschafft und das moderne Tonartensystem gefunden worden. Daß man diesen Schritt nicht unternahm, beweist, daß man eine Notwendigkeit, über das Hexachordsystem hinauszugehen, nicht empfand. Innerlich, d. h. rein musikalisch motiviert war das System des Hexachords durch den Wegfall des melodisch verpönten Intervalls des Tritonus *(f-h)*. „*Mi contra fa est diabolus in musica*“ lautet ein Spruch in der alten Musik, womit man das Querständige der übermäßigen Quart *f-h* meinte. Der Ton *f* hieß als oberes Glied des diatonischen Halbtones *e-f: fa;* der Ton *h* als unteres Glied des Halbtones *h-c: mi;* demnach stehen in der Quart *f-h* ein *mi* und *fa* einander gegenüber, wodurch ein Harmoniesprung vorgestellt wird, indem die Töne *f-h* oder die Terzen *fa-gh* die beiden miteinander nicht vermittelten Akkorde *FAC* und *GHD*, also ihre Hexachorde repräsentieren.

Für das moderne Ohr hat der dreifache Terzschritt *f-h* das Anstößige verloren, da unser Gefühl ihn im Sinne einer auseinandergelegten dissonierenden Harmonie auffaßt und ihn entweder dementsprechend tonal auflöst oder sich wenigstens eine tonale Auflösung stillschweigend ergänzt. Dieser Vorgang fiel in der alten Zeit, die die Mehrstimmigkeit noch nicht kannte, weg; man urteilte ausschließlich nach dem Gesichtspunkte des Melodischen und ging daher völlig konsequent vor, wenn man als Melodieschema nur das Hexachord annahm, in dem das gefühlsbeleidigende *Mi contra fa* keinen Platz hatte. Daß freilich die Abneigung gegen den Tritonus nicht nur aus der Schwierigkeit der Intonation dieses Intervalls hervorging, sondern schon aus einem dunkeln Gefühl für

seine eigentümlich harmonisch unbefriedigende Wirkung, ist wohl anzunehmen; nur fehlte es vorläufig noch an der theoretischen Begründung dieses Gefühls — sie wurde erst allmählich, im Laufe der Entwicklung der akkordischen Mehrstimmigkeit gefunden.

Schon im 16. Jahrhundert haben einsichtsvolle Männer erkannt, daß die Solmisation ihre ehemalige Bedeutung längst verloren hatte; daher fügte man jenen sechs Solmisationssilben, die man Guido zu Ehren Guidonische oder Aretinische Silben nannte, eine siebente, und zwar zuerst die Silbe *bi* (oder *ni*), dann *si* hinzu, wodurch sie für die Oktav brauchbar wurden und die lästige Mutation wegfiel. Aber obwohl man diese Erfindung, um deren Ehre Franzosen, Deutsche und Niederländer sich stritten, als segensreich pries, behielt die alte Solmisation doch noch zahlreiche Anhänger, nicht bloß unter den Pedanten und Geheimniskrämern, denen es wohltat, mit *A-la-mi-re*, *B fa-mi* usw. gelehrt zu tun, sondern auch unter den wirklich gelehrten und gründlichen Musikern. Johann Josef Fux, der berühmte Lehrer des Kontrapunkts, war z. B. noch ein Verteidiger der Solmisation. Erst im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts kamen die Streitigkeiten für und wider die Solmisation zur Ruhe, und noch im Jahre 1717 erstand ihr ein eifriger Lobredner in dem Erfurter Organisten J. H. Buttstett, der wohl etwas altfränkisch, sonst aber durchaus kein schlechter Musiker war. Seine Schrift „*Ut Re Mi fa sol la | Tota Musica et Harmonia aeterna* oder Neueröffnetes, altes wahres und eintziges *fundamentum musices*“, Erfurt o. J., hauptsächlich gegen Matthesons „Neueröffnetes Orchester“, Hamburg 1713, gerichtet, erweckte ihm in diesem einen gefährlichen Widersacher, der in seinem „Beschützten Orchester“ 1717 der Solmisation ein schnelles Ende und ihren Verteidiger lächerlich machte, obwohl Buttstett die Schmähungen Matthesons, dem er wenigstens als Kontrapunktist überlegen war, auch als Schriftsteller nicht so durchaus und überall verdiente, wie man gegenwärtig meist zu glauben pflegt. — Die Italiener und die Franzosen bedienen sich noch heute der Solmisationssilben statt unsrer Buchstaben als Tonbenennung, doch ohne Mutation, auf den Ton fixiert: die Töne *C D E F G A H* heißen *Ut (do) re mi fa sol la si*. Auch entstanden zu verschiednen Zeiten ähnliche Silbenreihen zum Gebrauche beim Solfeggieren, wie die Bobisation (oder *Voces belgicae*) *bo ce di ga lo ma ni* des Niederländers Hubert Waelrant († 1595), die besonders in Seth Calvisius einen lebhaften Verteidiger fand; die Bebisation *la be ce de me fe ge* von Daniel Hitzler († 1635) erfunden[1]; zuletzt die Damenisation *da me ni po tu la be* von Graun. Neuerdings hat C. Eitz mit seiner scharfsinnigen sog. Tonwortmethode eine Wiederbelebung dieser älteren Methoden versucht, allerdings auf Grundlage neuer zweckentsprechender Voraussetzungen (s. dessen Broschüre „Das Tonwort“, Leipzig 1906).

Auch über die Diaphonie schreibt Guido in seinem bei Gerbert abgedruckten *Micrologus*, und zwar in einer Weise, die uns

[1]) Nähere Erklärung der Bobisation und der Hitzlerschen Bebisation findet man bei Otto Gibelius, Kurzer, jedoch gründlicher Bericht von denen *Vocibus Musicalibus*, Bremen bei Jac. Köhler 1659, 8°, S. 37 ff. S. auch G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, I (1899/1900) S. 535 ff. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, 1898, S. 407 ff.

annehmen läßt, daß er Hucbalds Schriften (S 49) nicht gekannt habe. Da aber die von ihm aufgestellten Arten der Diaphonie demungeachtet mit denen bei Hucbald im wesentlichen übereinkommen, darf man vermuten, daß die Sache damals schon weiter verbreitet gewesen sei. Die Fortschreitung der Stimmen in Quinten verwirft er jedoch, freilich um den Quartenparallelen noch immer den Vorzug zu geben. Aber im allgemeinen nähert er sich doch wieder mehr der älteren, natürlicheren Theorie des Organums (s. oben S. 49f), nach der das Fortschreiten der Stimmen außer in gelegentlichen Parallelen auch in wechselnden Intervallen (Sekunden, Terzen) gestattet war. Auch lehrt Guido schon, daß in gewissen Fällen der *Cantus* unter die Organalstimme hinabgehen dürfe, so daß also eine Kreuzung der Stimmen entsteht.

Einige Musikgelehrte dieses Zeitalters, von denen Werke auf uns gekommen, sind noch: Alcuin (Albinus Flaccus), zu Yorkshire in England 735 geboren, 804 gestorben, Lehrer Karls des Großen. Aurelianus Reomensis aus Reomé in Flandern, um die Mitte des 9. Jahrhunderts: eine Schrift *Musica disciplina*, in der zum erstenmal die acht Kirchentöne behandelt werden. Remigius Altisiodorus (Remi d'Auxerre), Benediktinermönch des Klosters St. Germain, seit 882 Lehrer der freien Künste zu Rheims, um 900 gestorben: eine Schrift *de Musica*. Odo Cluniacensis, Zeitgenosse des Hucbald und Schüler des vorigen, von 927 bis zu seinem Todesjahre 942 Abt zu Clugny in Frankreich: mehrere Schriften, darunter besonders merkwürdig ein *Dialogus de Musica*. Regino, 892 Abt des Benediktinerklosters zu Prüm im Trierschen, gestorben 915: eine *Epistola de harmonica institutione*. Berno, Abt von Reichenau, gestorben 1048: *Opuscula de Musica*. Hermannus Contractus (der Gelähmte), gelehrter Benediktinermönch aus dem gräflichen Geschlechte der Vehringer 1013—1054: eine Schrift *Musica* usw. Wilhelm, Abt zu Hirschau, gestorben 1091. Aribo, Scholastiker und Benediktinermönch gegen Ende des 11. Jahrhunderts, Jünger des Guido und Erklärer einiger dunkler Stellen in dessen *Micrologus*. Johannes Cottonius, Engländer, dem späteren 11. und beginnenden 12. Jahrhundert angehörend, ebenfalls ein Anhänger und Erklärer des Guido: wichtige Schrift *Epistola ad Fulgentium*. Bernhard, Abt zu Clairvaux, 1091—1153; sein *Tonale* ist ein Gespräch über die Tonarten. — Die Schriften dieser Tonlehrer (nebst denen des Hucbald, Guido, Engelbert, Egidius Zamorensis, Franco von Köln, Elias Salomo, Marchettus de Padua, und andrer) hat der Fürstabt Martin Gerbert zu St. Blasien im Schwarzwalde nach Handschriften im Druck herausgegeben unter dem Titel *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* usw. 3 Bde., St. Blasien 1784. Eine neue, ebenfalls reiche und die Gerbertsche vielfach ergänzende Sammlung mittelalterlicher Musikschriften gab heraus E. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 Bde., Paris 1864—75. — In deutscher Übersetzung und mit kritischem Kommentar liegen vor: der *Micrologus* von G. von Arezzo, herausgegeben von Hermesdorff, Trier 1870; dieselbe Schrift, übersetzt und erläutert von R. Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte 1873; der Traktat

Odos von Clugny, herausgegeben von P. Bohn in den Monatsheften für Musikgeschichte 1880; Herm. Contractus, herausgegeben von W. Brambach, 1884; Wilh. v. Hirschau, herausgegeben von Hans Müller, 1883.

Die Zeitgenossen und nächsten Erben Guidos scheinen die Lehre von der Harmonie ebensowenig gefördert zu haben wie er selbst. Auf die Quinte, Quarte und Oktave als Konsonanzen beschränkt und ohne harmonisch brauchbare Terz, konnte man zu neuen befriedigenden Verbindungen gleichzeitig erklingender Töne oder Melodien nicht gelangen. Der mehrstimmige Gesang wurde aber allmählich zum Kunstbedürfnis, und da man sich ihm gegenüber von der griechischen Tradition im Stich gelassen sah, war man zum Heil der Sache auf eigne Versuche angewiesen. Man kam allmählich dahin, den Pythagoreischen Satz, daß in der Musik nicht dem Gehör, sondern der Berechnung und Messung das Richteramt zustünde, anzuzweifeln, und schon Guido, obwohl ein Verehrer des Boethius, gab der praktischen Erfahrung den Vorzug vor der Spekulation. Man experimentierte jetzt auf eigne Hand und auf gut Glück. Das aber garantierte von vornherein einen Fortschritt, insofern sich jetzt die Praxis nicht mehr von Theoremen, die selbst auf schwachen Füßen standen, gängeln ließ, sondern vielmehr der Theorie frisch und mutig voraufzugehen begann und sich immer mehr von der griechischen Spekulation loslöste, die ja als System ganz stattlich aussah, aber doch nur große Rechenexempel und keine Musik ergab.

Als die Periode, in der diese für die Zukunft unsrer Kunst so wichtige Lostrennung von der griechischen Musiklehre oder wenigstens von ihren die Entwicklung hemmenden Lehrsätzen erfolgte, ist das spätere 11. und frühere 12. Jahrhundert anzusehen. Zwar ist bis jetzt noch kaum irgendein andrer Zeitraum der Musikgeschichte hinsichtlich der einzelnen Begebenheiten und Tatsachen dunkler als diese Periode der Gärung um 1100; doch darf man sie im allgemeinen als die Zeit eines entschiednen Vorgehens der Praxis gegen ältere, allmählich als unhaltbar erkannte Theorien und auf Grund dessen auch als eine segenbringende bezeichnen. Schon aus dem spätern 12. Jahrhundert sind uns Schriften überliefert, die die abgehandelten Gegenstände in so geordneter Weise vortragen, daß man annehmen muß, einer so systematischen Darstellung sei schon eine längere praktische Übung voraufgegangen, und das, was die Schriften erklären, sei nur ein Extrakt aus dem in der Praxis längst Bekannten. Was wir aber dem 11. Jahrhundert mit

Gewißheit zuschreiben dürfen, ist das Erwachen einer mannigfaltigeren Rhythmik in der Melodie, die Entstehung des *Mensuralgesanges*, d. h. eines Gesanges, in dem Töne von verschiedner Zeitdauer vorkommen; daraus ergab sich, in Verbindung mit der Mehrstimmigkeit, eine Feststellung bestimmter Zeitwerte der Töne mit Notwendigkeit von selbst. Als Quelle dieser reicheren rhythmischen Belebung der Melodie ist aber der Volksgesang anzusehen. Während der Gregorianische Choral in eine ernste Gemessenheit und Gleichförmigkeit der Zeitwerte seiner Töne zurücksank, begann im weltlichen und Volksgesange ein mannigfaltiges rhythmisches Leben zu erwachen; er gewann nicht allein eine straffere, fester gegliederte und in sich mehr übereinstimmende Form, sondern die darin herrschende Stimmung und Leidenschaft bekundete sich auch, je nach der Art ihrer Erregtheit, durch analoge Gestaltung der einzelnen Zeitfiguren und der ganzen innern Rhythmik, wobei die dreiteilige Taktart als die lebhafter pulsierende die herrschende wurde. Dann aber brachte dieser Zeitraum auch eine der Harmonie günstigere Bestimmung der Intervalle und infolgedessen eine freiere, besser geregelte und weniger dürftige Behandlung des Discantus. Schon aus dem späteren 12. und dem 13. Jahrhundert sind uns Tonsätze überliefert, die alles, was Guido und seine Nachfolger auch nur geahnt haben mögen, weit hinter sich lassen.

In den Beispielen, die Hucbald und Guido für die von ihnen aufgestellten Arten der Diaphonie mitteilen, findet sich gegen jede Note des Cantus firmus immer auch nur eine Note in der discantisierenden Stimme: Cantus und Discantus schreiten also in Tönen von gleicher Zeitdauer fort. Nur in einigen Beispielen Guidos führt die Gegenstimme eine Art figurierter Kadenz oder Neuma über der orgelpunktartig ausgehaltenen Schlußnote der Grundstimme aus. Solche schon im Gregorianischen Gesange übliche Melismen oder Silbendehnungen, aus denen mit der Zeit festere Gesangmanieren hervorgingen, begann man nun am häufigsten am Ende, dann aber auch im Verlaufe des Discantus anzubringen. Indem die discantierende Stimme hier und da einige Töne mehr als der Cantus firmus enthaltende melodische Gänge versuchte — aber immer noch unter Wahrung der gleichzeitigen Silbenaussprache —, entstand eine Art von gemischtem oder verziertem Kontrapunkt (*floridus*). Dieser mehrstimmige Gesang oder Discantus (in Frankreich *Déchant*) wurde anfangs nur zweistimmig, für die Folge aber auch drei-, vier- bis fünfstimmig ausgeübt. Und

zwar wurde er in alten Zeiten, und selbst viel später noch, als ein ausgebildeter notierter Kontrapunkt schon lange existierte, nicht ausgearbeitet, sondern von den Sängern extemporiert[1]): die Sänger kontrapunktierten aus dem Stegreif gegeneinander, der eine hielt einen Cantus firmus oder Tenor (von *tenere*, ein festgehaltner Hauptgesang), ein andrer versuchte dagegen entweder einen einfachen Gegengesang Note gegen Note oder allerhand Figuren mit durchgehenden Tönen, Diminutionen und Singmanieren (*Fleurettes*). Daher nannte man solchen improvisierten Discantus später zur Unterscheidung vom notierten Kontrapunkt auch *Contrapunctus a mente (non a penna)* oder *Sortisatio*. Zuerst hat man den verzierten Discantus nur an weltlichen Melodien geübt, allmählich ist er aber auch in die Kirche gedrungen, ungeachtet ihn Schriftsteller dieser und späterer Zeit als Schändung und Verderbnis alles echten Gesanges verurteilen.

Wie beim Organum so bestanden natürlich auch beim Discantus bestimmte Regeln für die Intervallfortschreitung der discantierenden Stimme, und zwar sehen wir schon in der mutmaßlich ersten schriftlichen Darstellung des Discantus[2]) die Form der Gegenbewegung (stufen- oder sprungweis) als Prinzip aufgestellt. Die Sprünge vom Quintenintervall in das Oktavenintervall und umgekehrt walten vor, doch fehlen Quinten- und Oktavenparallelen nicht. Hatte der Sänger die verschiednen Discantierregeln in sich aufgenommen, so war er befähigt, zu jedem Cantus firmus in vorschriftsmäßiger Weise die Gegenstimme zu improvisieren, und wenn man berücksichtigt, daß das Gehör dieser Zeit, wie schon erwähnt, nicht nach dem Prinzip der akkordischen Fortschreitung der

[1]) Daß der extemporierte Discantus allen notierten Kontrapunktversuchen überhaupt vorangegangen sei, ist darum noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Denn jedenfalls war er das Produkt einer gewissen Fertigkeit in der Behandlung des vorhandenen Tonmaterials. Mit Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß man schon eine gute Zeit fleißig mit der Feder kontrapunktiert haben wird, bevor man ex tempore zu discantisieren anfing. Auch während der Blütezeit des improvisierten Discantus haben wohl die Übungen mit der Feder nicht aufgehört, sondern immer noch den bei weitem umfänglicheren Teil der Produktion ausgemacht. Und sicher hat man auch von allen Schilderungen des mit dem improvisierten Discantus getriebnen Unwesens einen guten Teil als Übertreibungen abzuziehen.

[2]) Mscr. 813 der Bibliothèque nationale in Paris, Randbemerkung auf fol. 269r und 270r; s. H. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, S. 99 ff. Wahrscheinlich ebenso alt ist der mit den Worten „*Quiconques veut deschanter*" beginnende französische Traktat, den Coussemaker in seiner Schrift Histoire de l'harmonie au moyen-âge S. 245 ff. abgedruckt hat. Dazu auch die wichtige Abhandlung *Discantus positio vulgaris* bei Coussemaker, *Scriptores* I, S. 95 f.

men urteilte, sondern nach dem der logisch begründeten Melodiebewegung, deren Selbständigkeit jetzt viel schärfer hervortrat als beim Organum, so kann man dieser neuesten Musikübung die fortschrittliche Tendenz nicht absprechen. Einen Hinweis auf mensurale Messung enthalten dagegen die aufbewahrten Anweisungen für den Discantus noch nicht.

Ferner führten die innerhalb des Zeitraumes zwischen Guido und den frühesten Mensuralisten gemachten praktischen Erfahrungen schneller als alles Mathematisieren auf eine für die Harmonie brauchbarere Intervallenbestimmung, indem man durch Beobachtungen, die das Gehör beim Discantieren unwillkürlich anstellen mußte, allmählich zu neuen Konsonanzbegriffen kam. Die durchgehenden Dissonanzen, auf die die discantierende Stimme in ihren Diminutionen und Fleurettes angewiesen war, führten von selbst die Einsicht herbei, daß neben der Oktave und Quinte auch die bisher als Dissonanz geltende Terz geeignet sei, einen wohltuenden Ruhepunkt der Harmonie abzugeben, ja daß sie noch vollkommner konsoniere als unter Umständen die Quarte. Dementsprechend finden wir auch bereits zu Ende des 12. Jahrhunderts (bei Franco von Köln) die Terz von der Theorie wenigstens als unvollkommne Konsonanz anerkannt. Ihre Anerkennung als vollkommne Konsonanz aber erfolgte erst im 13. Jahrhundert, und zwar wird man diese Neuerung auf eine wiederholte Beeinflussung durch den Volksgesang, namentlich den englischen, zurückzuführen haben. Der dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörende Traktat des Anonymus IV bei Coussemaker (*Scriptores* I, S. 358) berichtet, daß in der englischen Provinz Westcuntre die Terzen längst als Konsonanzen gebräuchlich gewesen seien; ebenso tritt der Engländer Walter Odington (um 1275; Coussemaker, *Scriptores* I, S. 200) für die Anerkennung der Terzen (und großen Sexten) als Konsonanzen ein. Dieser Anschauung entspricht eine Form des mehrstimmigen Gesanges, der unter dem Namen Fauxbourdon schon um 1100 in England aufgekommen war und in einer Begleitung des Cantus firmus durch darüberliegende parallele Terzen mit Sexten bestand. Als Urform des Fauxbourdon ist vielleicht der sog. Gymel (Cantus gemellus = Zwillingsgesang) anzusehen, der nur zweistimmig in parallelen Terzen, und zwar Unter- wie Oberterzen, verläuft.[1]) Gymel so-

[1]) Über den *Gymel* berichtet der bei Coussemaker, *Script.* III, S. 273 ff. abgedruckte Traktat des Mönches Guilelmus *De praeceptis artis musicae*; deutsch mit Kommentar bei G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie, Wien 1881.

wohl wie Fauxbourdon gehören zur Gattung des improvisierten Discantus und konnten, sobald die Regeln feststanden, ohne Mühe über dem Cantus firmus (Tenor) abgesungen werden. Die Regeln für den Fauxbourdon beschränkten sich a) auf den Anfang des Gesanges, der in der ersten Oberstimme (Alt) mit der Quinte statt mit der Terz, in der zweiten Oberstimme (Discant) mit der Oktave statt mit der Sexte zu beginnen hatte, b) auf den Schluß des Gesanges, der in eben diesen Intervallen erfolgte. Zwischen den so gestalteten Anfang und Schluß schoben sich die parallelen Sextakkorde ein. Die discantierenden Sänger der beiden Oberstimmen konnten also ihre Partie ohne weiteres aus dem Cantus firmus ablesen (daher auch der Name *Discantus visibilis* für Fauxbourdon), sie brauchten nur die für sie gültigen richtigen „Leseweisen" (sights) anzuwenden, nämlich der Sänger der ersten Oberstimme (Alt) die erste Leseweise, den *Mene-sight* (Terzenlesung mit Beobachtung der Quinte am Anfang und Ende), der Sänger der zweiten Oberstimme (Discant) die zweite Leseweise, den *Treble-sight* (Sextenlesung mit Beobachtung der Oktave am Anfang und Ende).

Noch als Gregor XI. im Jahre 1377 den päpstlichen Stuhl zu Rom wieder bestieg, brachten seine Sänger „stolz auf ihre Fauxbourdons, wohlunterrichtet in allen Geheimnissen der gewöhnlichen Motetti, der schlüpfrigen Discante, des Triplums, Quadruplums und Quintuplums und der verschiednen Mensuren des Rhythmus", alle diese Herrlichkeiten aus Frankreich nach Italien mit herüber und in die alte päpstliche Kapelle zu Rom, wo jener „Falso Bordone" bei feierlichen Gelegenheiten noch bis in die neuere Zeit hinein in Gebrauch geblieben sein soll.

Späterhin kamen unter dem Namen Falso Bordone noch verschiedene andre Arten zu psalmodieren vor. Eine derselben bestand in einer vierstimmigen Harmonisierung der Psalmodie, wobei die Melodie im Tenor zu liegen pflegte, der Sprechton auf demselben Akkorde verblieb, und nur die Kadenzen an den Verseinschnitten eine Modulation machten. Solche Falsi Bordoni wurden auch von guten Tonsetzern ausgearbeitet und aufgeschrieben, z. B. von Allegri in seinem berühmten *Miserere*. Noch eine andre Art Falso Bordone soll zu Rom im 17. Jahrhundert in Gebrauch gekommen und dort lange Zeit beliebt gewesen sein. Sie bestand darin, daß die Psalmodie als Grundstimme oder Tenor auf der Orgel gespielt wurde, während vier Singstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, von Vers zu Vers abwechselnd einen *Contrappunto alla mente* mit allerhand Passagen und Fiorituren darüber ausführten. Oft bezeichnet auch dieser Ausdruck überhaupt den Sprechton in der Psalmodie, wobei eine Anzahl Silben nacheinander auf demselben Tone gesungen oder gesprochen werden, und zu dem, solange er andauert, der Baß oder Akkord liegen bleibt. So sagt Heinr. Schütz in der Vorrede zu seiner

Historia von der Auferstehung (Dresden 1623) über die Begleitung der Partie des im Choraltone rezitierenden Evangelisten: „Es ist aber der Organist zu erinnern, daß so lange der Falsobordon in einem Tone währet, er auf der Orgel oder Instrument immer zierliche und approbiierte Läufe oder *passaggi* darunter mache, welche diesem Werk, wie auch allen Falsobordonen die rechte Art geben, sonst erreichen sie ihren gebührlichen Effekt nicht. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen *passeggieren,* wie im Falsobordon gebräuchlich ist und einen guten Effekt gibt." Christoph Demantius sagt in seiner *Isagoge artis musicae,* Freiberg 1632 (Appendix): „Falsobordone ist, wenn in einem Gesang viel *syllaben* oder Wörter unter einer einigen Noten gesungen werden."

Wie der Fauxbourdon zwar äußerlich noch eine mechanische, auf das Organum zurückdeutende, aber hinsichtlich der Klangzusammenstellung doch schon fortgeschrittenere Musikübung repräsentiert, so deutet auch der unter dem Namen *Musica ficta* oder *falsa* seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in Schwang kommende häufigere Gebrauch der Versetzungszeichen — also chromatischer Töne — auf die zunehmende Herrschaft des Ohres über den theoretisierenden Verstand. Musica ficta oder falsa, wohl zuerst von Franco von Köln (Coussemaker, *Script.* II, S. 156) so genannt, hieß ein Gesang, in dem fremde, den Solmisationshexachorden nicht angehörende Töne vorkamen, also solche nicht-diatonischen, mithin chromatischen Charakters. Die Doppelstufe *b-h* wurde zwar nicht zur Musica ficta gerechnet, gab aber den Anstoß, auch für andre Töne, zunächst für die Stufen *f*, *c* und *e* Erhöhungen und Erniedrigungen einzuführen. Diese „Voces falsae" sind zuzeiten auch in das Solmisationssystem aufgenommen worden, wo sie aber notwendig große Kompliziertheit und Verwirrung hervorrufen mußten und wohl schließlich mit dazu beigetragen haben, das diatonische Hexachordsystem zu überwinden.

Eine ähnliche epochemachende Neuerung wie die Erfindung der auf Linien gesetzten Neumen war die Erfindung der Note mit gemessenem Zeitwert, der „Mensuralnote", und damit die Einführung der mensuralen Musik überhaupt. Bei dem rein einstimmigen Gregorianischen Gesange bedurfte es einer mensuralen Deutung der Notenwerte insofern nicht, weil er sich dem Rhythmus des Textes eng anschloß und später überhaupt Töne von gleichlanger Dauer bevorzugte; ebensowenig war sie nötig bei den mehrstimmigen Formen des Organums, Discantus und Fauxbourdon, da hier der Vortrag der Nebenstimmen Note für Note konform mit dem des Cantus firmus verlief. Aber schon bei dem verzierten, mit Durchgangsnoten versehenen Discantus mochten sich Schwierigkeiten

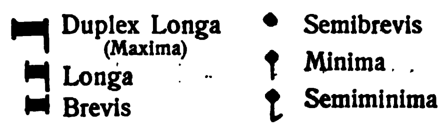
herausstellen, wenn beide Stimmen immer richtig auf gleichzeitigen Intervallen zusammentreffen sollten; das war namentlich dort der Fall, wo die Hauptstimme längere Zeit auf einem Ton liegen blieb, oder auch vor Schlüssen, wo sich die discantierende Stimme gern in einem längeren Melisma (*Copula*) erging, bevor sie sich mit der Hauptstimme zum gemeinsamen Schlußintervall verband. Da galt es denn ein Prinzip zu finden, nach dem die Zeit des Fortschreitens der Stimmen gemessen wurde. Man lehnte sich an die dichterischen Versmaße des klassischen Altertums an und stellte (zunächst für den Tenor) vier, wohl auch sechs rhythmische Schemata, sog. *Modi* auf: trochäisch (—◡), iambisch (◡—), daktylisch (—◡◡) und anapästisch (◡◡—). Um eine Stimme diesen rhythmischen Schemata anzupassen, war eine äußerliche Unterscheidung der Noten in lange und kurze erforderlich. Diese Unterscheidung scheint zuerst vom Meister Perotinus, um die Mitte des 12. Jahrhunderts Kapellmeister an der (spätern) Notre Dame-Kirche in Paris, vielleicht auch schon von dessen Vorgänger Leoninus getroffen worden zu sein. Jedenfalls war sie notwendig geworden, seitdem in der Melodie ein regeres Leben erwacht war und die Improvisationsmanier beim Discantus zum künstlerischen Vortrage nicht überall mehr tauglich befunden wurde.

Diese mehrstimmige, in Tönen von bestimmter Mensur sich bewegende Musik nennt man *Mensuralmusik*, ihre Notierung *Mensuralnotenschrift*; da sie zugleich verschiedne rhythmische oder Zeitfiguren enthält und ihre Tonzeichen zur Versinnlichung der mannigfachen Zeitwerte aus verschiednen Figuren bestehen, führt sie auch den Namen *Figuralmusik*. Unsre heutige Musik ist in diesem Sinne ebenfalls Mensural- und Figuralmusik, doch pflegt man die Benennung nur in einer speziell geschichtlichen Bedeutung zu gebrauchen, nämlich für die mehrstimmige Musik bis um 1500, zum Unterschiede vom mensurlosen einstimmigen Gregorianischen Cantus planus (Choralmusik). Unter *Mensuralisten* versteht man die alten Kontrapunktisten und Mensuralmusiklehrer dieses Zeitraumes, in deren Werken die Mensur bald eine ungemeine Künstlichkeit erreichte und sich zu einem besondern Zweige der Tonwissenschaft ausbildete.

Die ältesten auf uns gekommnen Schriften über Mensuralmusik stammen aus dem 12. Jahrhundert und sind zu finden bei Coussemaker, *Scriptores* usw., Bd. I. Es sind zuerst drei Traktate: *Discantus positio vulgaris*; Johannis de Garlandia, *De*

musica mensurabili dispositio und Anonymi (VII, S. 378) *De musica libellus*. Darauf folgt der wichtigste Schriftsteller und Lehrer dieser ganzen Periode, ein Deutscher, **Franco von Köln,** von dem uns auch einige mehrstimmige Tonsätze aufbewahrt sind, aller Wahrscheinlichkeit nach dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts angehörend. Seine bei Gerbert (Script. III) und Coussemaker (a. a. O. I) abgedruckte Schrift *Musica et ars cantus mensurabilis* gibt, unter Berücksichtigung älterer und gleichzeitiger Musikschriftsteller, sehr wertvolle Nachrichten von der Mensur, der Intervallenordnung und dem Discantus, woraus einige Hauptzüge hier mitgeteilt werden mögen.

In den ersten Zeiten der Mensuralmusik gab es nur zwei Notengattungen: *Longa* und *Brevis*. Bei Franco finden sich bereits vier mit ihren entsprechenden Pausen, nämlich außer jenen beiden noch *Duplex Longa* (später *Maxima* genannt) als größte und *Semibrevis* als kleinste Gattung. Im 14. Jahrhundert kamen noch die *Minima* und *Semiminima*, die aus Verzierungen und Schleiftönen (Plicae) der größeren Notenwerte hervorgingen, hinzu:



Alle Noten werden, und zwar bis ins 14. und häufig noch bis ins 15. Jahrhundert hinein, durchweg mit schwarz ausgefüllten Köpfen geschrieben; doch kamen bald auch rote Noten auf zur Bezeichnung von synkopischen Bildungen. Taktstriche kannte man noch nicht.[1]) Das dreiteilige, dem Trochäus oder Iambus entsprechende Taktmaß herrschte in der mehrstimmigen Musik des ganzen 12. und 13. Jahrhunderts durchgängig; Longa und Brevis, als Länge und Kürze miteinander verbunden, bildeten den Modus für dasselbe, die Longa galt zwei Taktzeiten (*Tempora*), die Brevis eine, so daß also die Brevis die eigentliche Takteinheit (*Tempus*, Zählzeit) war, nach der gemessen wurde. Da aber Länge und Kürze nicht immer regelmäßig iambisch oder trochäisch wechselten, sondern oft mehrere Längen oder mehrere Kürzen aufeinander folgten, bildete sich eine

[1]) In gedruckten Stimmbüchern der Vokalmusik scheinen Taktstriche vor dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts noch nicht in häufigerem Gebrauche gewesen zu sein, wenn auch einzelne Beispiele früher vorkommen mögen; hingegen gibt es kurz vor dem Schlusse des genannten Jahrhunderts noch Stimmendrucke ohne Taktstriche. In den Instrumenten-Tabulaturen und überhaupt in der Instrumentalmusik kommen sie sehr viel früher vor.

zweifache Bestimmung der Notenwerte heraus, nach der sie bald zwei-, bald dreizeitig zu messen waren.

Folgen sich mehrere Longen, so wird jede dreizeitig gemessen und bildet einen Takt (Perfectio = 3 Semibreven) für sich, d. h. ist *perfekt:*

Ebenfalls dreizeitig (perfekt) ist eine Longa, auf die drei Breven folgen:

Zweizeitig ist eine Longa, wenn ihr eine Brevis als Taktarsis folgt oder als Taktthesis voraufgeht; dann macht sie mit der Brevis zusammen einen dreizeitigen Takt (Perfectio) aus:

Die dreizeitige Messung der Töne wurde die perfekte oder Perfectio genannt, weil die Zahl 3 die vollkommenste ist und der heiligen Dreieinigkeit entspricht. Eine Veränderung der Longae trat außerdem ein, wenn zwischen sie kürzere Noten, z. B. Breves traten, und zwar: wenn zwischen zwei Longae eine Brevis tritt, so imperfiziert sie die vorausgehende Longa, d. h. macht sie zweizeitig und bildet mit ihr einen Takt (Regel der Imperfizierung):

Soll dagegen die Brevis zu der ihr folgenden Longa gehören, so wird das durch einen Punkt *(punctum divisionis)* angezeigt[1]):

Stehen zwischen zwei Longen zwei Breven, so bilden die Breven für sich einen dreizeitigen Takt, und zwar gilt die erste eine Zählzeit, die zweite aber zwei (Regel der Alteration):

Steht jedoch zwischen den beiden Breven ein Punctum divisionis, so gehört die erste Brevis mit der vorausgehenden Longa, die zweite Brevis mit der folgenden Longa in einen Takt:

Dieselben Verrechnungen wie hier zwischen Longen und Breven fanden statt zwischen den Breven und Semibreven, endlich auch zwischen Semibreven und den später hinzutretenden Minimen.

Die Pausen hatten ebenfalls Einfluß auf die Wertbestimmung der Noten; sie konnten auch eine Note imperfizieren, wurden aber selbst nicht imperfiziert.

---

[1]) Das *Punctum divisionis* hat also gewissermaßen den Sinn unseres Taktstrichs.

Sollten auf einer Textsilbe mehrere Noten gesungen werden, so wurden sie nicht durch einen Bindebogen zusammengeschlossen, wie bei uns, sondern man hängte die Tonzeichen selbst aneinander und nannte die daraus entstandenen Figuren *Notae ligatae*, Ligaturen. Entweder wurden die Notenköpfe in ihrer natürlichen Gestalt zu Gruppen verbunden: solche Ligaturen hießen *rectae;* oder das Ligaturzeichen wurde schräg nach oben oder unten über die Linien und Zwischenräume des Systems hinweg gezogen, und seine Spitzen bezeichneten die zu verbindenden Noten: diese Ligaturen hießen *obliquae*. In den *ligaturae rectae* konnten Noten in beliebiger Anzahl, in den *ligaturae obliquae* aber nur zwei verbunden werden. Die Zeitwerte der einzelnen in der Ligatur enthaltenen Noten waren abhängig von gewissen Bedingungen des Steigens und Fallens und ihrer Stellung als Anfangs-, Mittel- oder Schlußnoten der Ligatur. Die Hauptregeln waren kurz folgende:

1. Die erste Note gilt als Longa *(ligatura sine proprietate):* a) in der aufsteigenden Ligatur, wenn sie einen (links oder rechts) herabgehenden Strich *(cauda)* hat; b) in der absteigenden Ligatur ohne Strich. — Die erste Note gilt als Brevis *(ligatura cum proprietate):* a) in der aufsteigenden Ligatur, wenn sie keinen Strich hat; b) in der absteigenden Ligatur mit einem Strich links nach unten.

2. Hat die erste Note einen Strich links nach oben, so gelten die beiden ersten Noten stets als Semibreves *(ligatura cum opposita proprietate)*.

3. Die letzte Note gilt als Longa *(ligatura cum perfectione):* a) bei tiefer stehender vorletzter Note, wenn sie senkrecht über dieser steht; b) bei höher stehender vorletzter Note, wenn sie als quadratische Note geschrieben ist. — Die letzte Note gilt als Brevis *(ligatura sine perfectione):* a) bei tiefer stehender vorletzter Note, wenn sie rechts neben dieser steht; b) bei höher stehender vorletzter Note, wenn sie mit dieser in schrägem Zuge *(figura obliqua)* vereinigt ist.

4. Alle zwischen erster und letzter Note einer Ligatur stehenden Noten sind Breves *(omnis media brevis)*, doch wird dadurch die unter 2) angegebene Regel (l. cum opposita proprietate) nicht aufgehoben.

Eine weitere Figur war die sog. *Plica*, die einen Schleifton bedeutete und am Schluß von Ligaturen vorkam. Sie wurde durch einen Strich nach oben oder unten bezeichnet, je nachdem

die Schlußnote nach oben oder unten geschleift werden sollte, und hieß dann *plica ascendens* oder *descendens.*[1])

Nähere Auskunft über die Theorie der älteren Mensuralnotation geben G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin 1871; W. Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia, Leipzig 1901; Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460, Leipzig 1904; H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1905, I, 2. XIX. Kap. — Über die spätere Entwicklung der Mensuraltheorie s. unten S. 77 f.

Francos Einteilung der Intervalle in konsonierende und dissonierende kommt im wesentlichsten Punkte, d. h. in der Anerkennung der Terz als Konsonanz, mit der unsrigen bereits überein. Er führt drei Gattungen Konsonanzen (Konkordanzen) auf, nämlich *vollkommene:* Einklang und Oktave; *mittlere:* Quinte und Quarte; *unvollkommene:* große und kleine Terz. Die Dissonanzen (Diskordanzen) teilt er in zwei Klassen, *vollkommene:* der halbe [und ganze] Ton, die übermäßige Quarte [und verminderte Quinte] und die große und kleine Septime; *unvollkommene:* die große und kleine Sexte.

Über die im 13. Jahrhundert bestehenden Gesangsformen geben namentlich Franco in seinem Traktat *Ars cantus mensurabilis* (Gerbert, *Scriptores* III, 11) und Walter Odington (Coussemaker, *Scriptores* I, 244) Auskunft. Neben ihnen kommt noch der um 1300 schreibende *Johannes de Grocheo* als ausführlicher Berichterstatter in Betracht.[2]) Nicht alle der dort erwähnten Ausdrücke dienen zur Bezeichnung von Gesangsformen, sondern sind

[1]) Für den *Cantus planus*, für Sequenzen, Hymnen und Kirchenlieder bediente man sich und bedient sich noch heute der sogenannten *Choralnote*, die in zwei an Gestalt etwas verschiedenen, dem Wesen nach aber gleichen Arten vorkommt. Die eine *(romanische* Choralnote, *Nota quadrata, quadri-quarta)* hat quadratische schwarze Köpfe wie die Brevis der alten Mensuralnoten. Die andere und wohl etwas jüngere *(deutsche* oder gotische Choralnote, in deutschen Gesangbuchdrucken des 16. Jahrhunderts die herrschende Notenform) besteht aus rautenförmigen, ähnlich der Semibrevis auf die Spitze gestellten Köpfen, teils ohne, teils mit einem sehr dicken Striche, der dem Zeichen das Ansehen eines massiven Nagels gibt und auf die Entstehungsart aus den Neumen zurückdeutet. Ligaturen waren in beiden Arten gebräuchlich. Erklärung dieser Notenschrift u. a. bei Christoph Demantius, *Isagoge artis Musicae*, Freiberg 1632, Blatt 11 b. Man hat lange Zeit die Choralnoten im Sinne der Mensuralnotenschrift zu deuten versucht. Heute besteht die Ansicht, daß sie mit mensuralen Werten nichts zu tun haben, und daß sich der Rhythmus der mit ihnen notierten Gesänge nach dem Rhythmus des Textes richtet.

[2]) Der Traktat des Johannes de Grocheo ist von Joh. Wolf in den Sammelb. der Internationalen Musikgesellschaft, I (1899/1900) S. 69 ff. mit deutscher Übersetzung veröffentlicht worden. Über die Gesangsformen s. insbesondere S. 106 ff.

als Vortragsmanieren aufzufassen. Zu den Gesangsformen gehören: das Organum (in neuer Bedeutung), der Motetus, der Conductus und der Rondellus; zu den Manieren dagegen: der Hocquetus, die Kopula und die Plika. Unter Organum wird ein mensurierter Discantus verstanden, der über wenige lange Noten des Cantus planus gebaut ist und diesem gegenüber lebhaft fortschreitet. Beide Stimmen haben denselben Text. Der Motetus ist ein meist dreistimmiger Gesang über ebenfalls lange Noten des Cantus planus im Tenor; die Stimmführung ist selbständig, da entweder jede oder doch wenigstens zwei Stimmen verschiedne (zuerst geistliche, dann weltliche) Texte haben. Dieser eigentümliche Brauch, in den Motets mehrere Texte zugleich absingen zu lassen, war hervorgegangen aus dem Bedürfnis, längeren, durch Melismen weit ausgedehnten Strecken der Gradualien, Alleluias usw. besondre Texte anzupassen, wie man es vorher ähnlich schon in Gestalt der (einstimmigen) Tropen getan hatte. Diese neuen, zugleich mit dem liturgischen Text abgesungenen Gedanken bildeten zunächst nur Erläuterungen zu jenem, und die mit ihrem Vortrag betraute Stimme hieß speziell *motetus* (Diminutiv von *motus*, also schnellere Bewegung [Odington], oder von *mot, motto* = Spruch). Allmählich lösen sich jedoch die Texte vom kirchlichen Boden ab und werden zu völlig selbständigen, weltlichen Kunstprodukten gemischt.[1]) J. de Grocheo bemerkt übrigens, daß der Motetus nur für Kenner, nicht für das Volk gemacht sei. Der Conductus war in allen Stimmen, auch im Tenor, vom Komponisten selbst erfunden und wurde — wie das ältere Organum und der Fauxbourdon — von allen Stimmen in gleicher rhythmischer Bewegung gesungen. Im Rondellus setzten die Stimmen nacheinander (kanonartig) mit demselben Thema ein; der Tenor war in der Regel ein weltliches Lied.

Unter den Gesangsmanieren genoß der Hocquetus (Ochetus = Schluchzen, Ächzen) große Beliebtheit. Die Melodie wurde in mehrere kleine Teile zerhackt und wechselweis von zwei Stimmen vorgetragen, während die dritte ruhen blieb, so daß also in zwei Stimmen immer kurze Motive mit Pausen wechselten. Die Hocquet-Manier konnte bei verschiednen Gesängen angewandt werden und entbehrte wohl nicht ganz des humoristischen Beigeschmacks. Nach J. de

---

[1]) S. dazu W. Meyer, Der Ursprung des Motets, Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philos.-hist. Klasse, 1898. Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, in Sammelb. der Internat. Musikgesellschaft IV (1902/03), S. 23 f.

Grocheo entsprach er besonders dem Geschmacke der Bauern und jungen Leute, wurde aber auch in Kirchenstücken angewandt. Copula hieß, wie schon oben erwähnt wurde, eine längere Verzierung in der Oberstimme vor dem Einlaufen in den Schlußakkord, Plica das Anschleifen einer Note an die andere. Das auf die Ausübung des Discantus bezügliche Wort *littera* bei Franco (von Gerbert in der Mailänder Hs. unrichtig *Lyra* gelesen) bedeutet so viel wie *Text:* der Discantus wird mit oder ohne Text gemacht; mit Text auf zweierlei Art, nämlich mit demselben Text in der Cantilena, dem Rondellus und dem Kirchengesange; mit verschiednen Texten in den Motetten. Mit und ohne Text wird er gemacht im Conductus und Organum usw.

Zu den Sammlungen, die die ältesten Denkmäler praktischer Musik in Mensuralnotierung enthalten, gehören das *Antiphonarium Mediceum* (Florenz, Bibl. Med. Laurenziana, Plut. 29, 1), der Liederkodex aus der medizinischen Fakultät zu *Montpellier* und der *Roman de Fauvel* (Paris, Bibl. Nat. fonds franç. 146), die alle drei mehrere Stücke gemein haben. Die Handschrift von Montpellier, 1865 von Coussemaker in seiner Schrift *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* veröffentlicht, ist zwar erst im 14. Jahrhundert angefertigt, enthält aber Kompositionen aus den beiden vorangehenden Jahrhunderten, umfaßt also die wichtigste Zeit des Übergangs von der nicht mensurierten zur mensurierten Musik. Unter den 340 Stücken des Kodex stehen auch zwei Tonsätze von Franco von Köln, aus deren Beschaffenheit man ersieht, daß er als Praktiker ebenso auf der Höhe seiner Zeit stand wie als Lehrer. Die übrigen namhaft gemachten Tonsetzer sind: Perotin le Grand (Perotinus), Pierre de la Croix (P. de Cruce), Aristoteles, Franco von Paris, Adam de la Hale, Gilon Ferrant, Jehan de la Fontaine, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Thomas Herrier; außerdem erscheinen zahlreiche Anonymi. Die Tonsätze sind zwei-, drei- und vierstimmig, bei den meisten singt jede Stimme einen andern Text, wie es in den Motets üblich war. — Den Roman de Fauvel, eine politisch-satirische Schrift gegen die Tempelherren, in der der Held Fauvel die Eitelkeit der Welt darstellt, hat nach Inhalt und Bedeutung Joh. Wolf gewürdigt.[1]) Er enthält eine große Zahl Einlagen von weltlichen Motetten, Rondos, Balladen, aber auch kirchliche Stücke: Halleluias, Prosen und Lais, Anti-

[1]) Geschichte der Mensuralnotation usw., I, S. 40 ff. In Bd. II und III neue Stücke daraus mit Übertragung. Faksimilierte Neuausgabe von P. Aubry, Paris 1907.

phonen, Responsorien usw., und zwar ist es ein Zeichen für die Bedeutung der Stücke, daß viele von den Theoretikern als Beispiele hingestellt wurden.

Weitere Dokumente mensurierter Musik aus der frankonischen Zeit sind uns aufbewahrt in den Werken des altfranzösischen Troubadours Adam de la Hale, von denen der Kodex von Montpellier schon einige Sätze enthielt. Außerdem sind weitere Motetten und Rondos und die einstimmigen Melodien seiner Liederspiele (*jeux-partis*, s. unten Kap. IX) überliefert und von Coussemaker abgedruckt worden (*Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, 1872).*

Fast alle diese mehrstimmigen Tonsätze sind unserm Fühlen so fern gerückt, daß eine Schätzung ihres Empfindungswertes unmöglich scheint. Von einer Beurteilung nach harmonischen Gesichtspunkten wird man jedenfalls von vornherein abzusehen haben; die Zeit selbst gibt mit der Praxis, verschiedne Melodien und verschiedne Texte zu einem einzigen Satze zu kombinieren, Hinweise, daß sie hauptsächlich an der selbständigen melodischen Bewegung der Stimmen Freude empfand und der Harmonie nur als einem sekundären Moment Beachtung schenkte. In den Melodien selbst sind uns aber manche Perlen aufbewahrt, und unschwer erkennt man in ihnen die lebhaft empfundenen Niederschläge von Lust und Trauer, Frohsinn und Melancholie. In vielen, namentlich unter denen des Adam de la Hale, werden wir Blüten altfranzösischer Volksmusik zu erblicken haben.

Aber nicht nur in Frankreich, sondern auch in England scheint die Mensuralmusik früh geblüht zu haben. Dort soll die Musik an der Universität Oxford bereits seit deren Gründung, angeblich um 886, gelehrt worden sein. In der Tat besitzen wir aus dem 13. Jahrhundert ein Beispiel aus England, das auf eine lange Praxis der gemessenen Musik dort hinweist: den sog. Sommerkanon des Mönches von Reading: *Sumer is i comen in,* der nach neueren Forschungen um 1240 entstanden ist. Das Stück ist von sechs Sängern ausführbar, und zwar bilden die beiden Bässe für sich einen Kanon, die vier Oberstimmen unter sich ebenfalls einen, so daß also ein Doppelkanon vorliegt. Die harmonische Unterlage ist zwar sehr einfach und besteht aus einem fortwährenden Wechsel zweier Akkorde (wobei hier und da noch Quinten- und Oktavenparallelen mit unterlaufen), aber das Ganze zeugt doch von einer fortgeschrittenen Technik, wie sie sich auf dem Festlande

am ehesten an der Form des Rondellus ausbilden konnte. In England hat sich das Vergnügen am kanonischen Gesange bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten: der Sommerkanon eröffnet die nachmals so reich bestellte Literatur der sog. *Catches*, die noch heute dort nicht ganz ausgestorben sind.[1]) Wahrscheinlich gleichzeitig mit Franco von Köln lebte der sogenannte Pseudo-Beda; ein unter dem Namen des Aristoteles (Pseudo-Aristoteles) verborgener unbekannter Autor einer Schrift *Musica quadrata seu mensurata,* die unter die zu Basel 1563 und zu Köln 1612 und 1688 herausgekommenen Werke des englischen Presbyters Beda venerabilis (672—735) geraten ist und zu dem Irrtume Veranlassung gegeben hat, als hätte man schon im 8. Jahrhundert in England die Mensuralmusik gekannt. Andre mit Franco von Köln noch gleichzeitige oder bald auf ihn folgende, mehr oder weniger ihm verwandte und seine Lehrsätze ausbreitende Schriftsteller über Mensuralmusik sind noch Petrus Picardus, Franco von Paris,[2]) der Engländer Walther Odington *(De speculatione Musicae* um 1300), Hieronymus de Moravia (wichtige Schrift: *Tractat. de Mus.,* um die Mitte des 13. Jahrhunderts), Johannes de Garlandia (der ältere), geb. um 1190 in England, 1210 an der Pariser Universität, nach 1232 gestorben *(De musica mensurabili)*[3]), Petrus de Cruce und verschiedne Anonymi (sämtlich bei Coussemaker, Script. I, und *Hist. de l'Harmonie au moyen age,* Paris 1852).

Wenn auch nicht jeder dieser Autoren die Kunst um einen so weiten Schritt vorwärts brachte wie etwa Guido von Arezzo oder Franco von Köln, so trug doch jeder das Seine redlich dazu bei, entweder die Theorie klarer zu gestalten oder die Notation durch Vorschläge und kleine Verbesserungen praktisch brauchbarer zu machen. So wird es als ein Verdienst des Petrus de Cruce gerühmt, zwei bis sieben Semibreves zu einem Breviswerte zu-

---

[1]) Der Sommerkanon ist zuerst von Hawkins bekannt gemacht worden; später ist er in die Geschichtswerke von Burney, Forkel und Coussemaker *(L'art harmonique* etc., III, S. 20) übergegangen, dann von William Chapell *(Popular Music of the olden time)* nach dem Original farbig faksimiliert worden. Ein neueres Faksimile findet sich bei H. E. Wooldridge *(Early english harmony from the 10th to the 15th century,* 1897*),* der auch die Entstehungszeit um 1240 normiert. Eine Übertragung bei H. Riemann, Handb. der Musikgesch. I, II, S. 216.

[2]) Über die Person der beiden Francos: *de Colonia* (Coussemaker, Script. I, 117) und *Parisiensis* (Gerbert, Script. III, 1) herrscht noch keine übereinstimmende Meinung. Jedenfalls fällt ihr Wirken in die Mitte des 13. Jahrhunderts.

[3]) Ein zweiter Träger des Namens Garlandia lebte im 13. bis 14. Jahrhundert und schrieb eine *Introductio musicae* (Coussemaker, Script. I).

sammengefaßt und die einzelnen Breves durch Punkte abgetrennt zu haben.[1]) Es war das 13. Jahrhundert ein Jahrhundert fleißiger Arbeit und angestrengter Denktätigkeit gewesen, in der diese Männer lebten, ein Jahrhundert, in dem die schnell vorschreitende Praxis den nachdenklichen Musikern eine Reihe schwieriger Probleme aufgegeben hatte. Jetzt waren die Grundlagen endlich geschaffen, auf denen neue Generationen weiterbauen konnten, und diese Generationen kamen bereits im folgenden, im 14. Jahrhundert. Auf der alten Kunst der frankonischen Epoche, der *Ars antiqua*, erhebt sich alsbald eine neue Kunst, eine **Ars nova**, wie sie sich selbst bezeichnet (Philippe de Vitrys Traktat *Ars nova*). Neu war sie in vieler Hinsicht. Zunächst fanden Veränderungen in der Notation statt. Als Verdienst Philipp de Vitrys (Philippo de Vitriaco, gestorben 1361 als Bischof von Meaux) wird es gerühmt, die bisher noch nicht allgemein anerkannte Notengattung der Minima in Umlauf gebracht und das Verhältnis von Longa zu Brevis auf Brevis und Semibrevis sowie auf Semibrevis und Minima übertragen zu haben, so daß also die bisher nur für die größeren Noten geltenden Regeln der Alteration nun auch für die kleineren in Geltung kamen. Weiterhin wird, wahrscheinlich unter Einfluß der italienischen Volksmusik, der zweiteilige Rhythmus neben dem bisher vorherrschenden und durch den Vergleich mit der Dreieinigkeit geheiligten dreiteiligen als gleichwertig anerkannt, so daß also jetzt zwischen einer perfekten Mensur und einer imperfekten unterschieden wird. Das Zeichen für die perfekte Mensur ($^3/_1$ Takt) bildete ein Kreis ○ (als Symbol der Vollkommenheit); die imperfekte Mensur ($^2/_1$ Takt) wurde durch einen Halbkreis C angezeigt, der noch heute in unserm Vierviertelaktzeichen fortlebt. Jede Brevis kann jetzt folglich in zwei oder in drei Semibreves geteilt werden *(divisio binaria* und *ternaria)*, und jeder dieser Unterwerte läßt sich wiederum in zwei oder drei Teile zerlegen, woraus dann eine Vier-, Sechs-, Acht-, Neun- oder Zwölfteilung entstehen kann. Diese italienische Lehre von den „Divisionen" ist von Marchettus von Padua überliefert in seinem bei Gerbert, *Script.* III, S. 121 ff. abgedruckten Traktat *Pomerium in arte musicae mensuratae*, und Philipp de Vitry war es, der die aus der imperfekten Teilung der Semibrevis hervorgehenden Divisionen in die französische Praxis überführte. Damit war die Herrschaft des Tripeltakts gebrochen und eine

[1]) Joh. Wolf, a. a. O., S. 10, 15.

Vereinfachung der Mensuraltheorie angebahnt. Derselbe Tonlehrer (Vitry) scheint auch die roten Noten eingeführt zu haben für Fälle, wo synkopische Taktüberbindungen stattfanden; drei zweizeitige (imperfekte) Werte wurden, wenn sie rot gefüllt waren, im Tempus perfectum als zwei dreizeitige gelesen, also

$\frac{3}{1}$ (O)

rot

Zu den oben (S. 70 ff.) gegebenen Bemerkungen über die Mensurallehre sei noch folgendes hinzugefügt. Das Maß der Maxima heißt *Modus major,* das der Longa *Modus minor;* das dreizeitige Maß der Semibrevis heißt *Prolatio perfecta* oder einfach *Prolatio* (ohne Prolatio ist ihre Mensur imperfekt oder zweizeitig) und wird durch einen dem Tempuszeichen eingefügten Punkt angezeigt ⊙ ☾. Unter dem Taktzeichen ⊙ ist also die perfekte Brevis mit der perfekten Semibrevis (Prolatio) verbunden, enthält mithin neun Minimae, nämlich drei Semibreves, deren jede wieder drei Minimae in sich faßt. — Was man unter *Tactus* verstand, war ein durch mäßiges Auf- und Niederbewegen der Hand bestimmtes Zeitmaß, das man der Semibrevis zueignete und nach dem die Zeitwerte aller übrigen größeren und kleineren Notengattungen geregelt wurden. Was wir Takt nennen, war bei den Alten unter dem Worte *Mensur* begriffen. Jener ursprüngliche durch den Taktus bestimmte Zeitwert der Töne (*integer valor notarum*) konnte modifiziert, um das Doppelte, Dreifache, Vierfache vermehrt und vermindert (augmentiert und diminuiert) werden, wodurch die ursprüngliche Schnelligkeit des Tempo nach dem *integer valor* um das Zwei-, Drei-, Vierfache nachließ oder wuchs. Man bemerkte diese Veränderungen an den Taktzeichen selbst; der Bruch $\frac{2}{1}$ oder senkrechte Durchstreichung des Tempuszeichens ⌽, ₵, im Tempus imperfectum auch Umkehrung des Halbkreises Ɔ, bedeutet Verminderung aller Zeitwerte um die Hälfte, also doppelt so rasches Tempo *(Diminutio simplex)*; der Bruch $\frac{4}{1}$ oder die Zeichen ⌽, Ɔ $\frac{2}{1}$, ₵$\frac{2}{1}$ zeigen vierfach schnelle Bewegung *(Diminutio duplex)* an usw. Vermehrung der Zeitwerte macht man kenntlich durch Brüche, neben das Taktzeichen gesetzt, deren Nenner größer ist als ihr Zähler, z. B. C$\frac{1}{2}$, C$\frac{1}{3}$ bedeutet doppelt und dreimal so langsame Bewegung, indem alle Töne die doppelte und dreifache Zeitdauer ihres *integer valor* erhalten.

Marchettus freilich bezieht sich noch häufig auf Franco von Köln und baut auf den Lehrsätzen der Ars antiqua weiter, während Philipp de Vitry und der hochberühmte Johannes de Muris, seit 1350 Doktor an der Sorbonne in Paris,[1]) schon die Regeln für eine neue Praxis zu formulieren suchen. Die von beiden aufgestellten Regeln für den harmonischen Gebrauch der Intervalle

[1]) Seine Schriften *Musica practica, Musica speculativa* u. a. bei Gerbert, *Script.* III abgedruckt. Nicht zu verwechseln mit ihm ist der gleichzeitig als Magister der Mathematik in Oxford lebende andre Johannes de Muris, von dessen außerordentlich gründlichem *Speculum musicae* Coussemaker, *Script.* II zwei Bücher zum Abdruck bringt.

beweisen, daß sich das Gefühl für natürliche gesangsmäßige Fortschreitung der Stimmen und für Reinheit der Zusammenklänge bereits merklich verfeinert hatte und man zur richtigen Erkenntnis des Wesens der Konsonanz und Dissonanz und ihrer harmonischen Behandlung gelangt war. Mit Übergehung einzelner Punkte, worin beide Schriftsteller voneinander abweichen, sind die von ihnen aufgestellten hauptsächlichen Regeln etwa folgende: Die Intervalle zerfallen in *Konsonanzen* und *Dissonanzen*. Die *Konsonanzen* sind teils *vollkommen:* Einklang, Quarte und Quinte, teils *unvollkommen:* große und kleine Terz, kleine und große Sexte. Alle übrigen Intervalle sind *Dissonanzen,* mithin auch, und der Praxis aller nachfolgenden Zeiten entsprechend, die *Quarte*. Jeder Tonsatz soll mit einer vollkommnen Konsonanz anfangen und schließen. Die Dissonanz kommt zwar noch nicht (gebunden) im Anschlag vor, sondern nur durchgehend, soll sich aber immer in eine Konsonanz auflösen, damit nicht Dissonanz auf Dissonanz folge. Die Stimmen sollen die Gegenbewegung einhalten: wenn die eine steigt, soll die andre fallen und umgekehrt. Unvollkommne Konsonanzen dürfen wohl in gleicher Richtung miteinander fortschreiten, aber *Parallelen vollkommner Konsonanzen* — also des Einklangs, der Oktave und Quinte — *sind verboten*. In dieser letzten, schon vom jüngeren Garlandia aufgestellten, dann von Philipp de Vitry wiederholten Regel begegnen wir zum erstenmal dem bekannten Verbote der Oktaven- und Quintenfortschreitungen, wie überhaupt alle diese von de Vitry und de Muris gegebenen Gesetze bis heute ihre Geltung im reinen Satze behauptet haben, weil sie Ergebnisse einer richtigen Beurteilung des Gesanges und der Intervalle durch das Gehör sind.

Zur Zeit des Philippe de Vitry und Johannes de Muris kommt für den geregelten mehrstimmigen Satz, der vorher noch immer Discantus hieß, der Name *Kontrapunkt* auf, und zwar scheint dieser Ausdruck anfangs nur auf seine erste Gattung d. h. Note gegen Note *(punctus contra punctum)*, angewandt worden zu sein; für den ungleichen Kontrapunkt (z. B. Viertel gegen Halbe) gebraucht de Muris den Ausdruck *Diminutio contrapuncti*. Daß man aber künstliche Arten des Kontrapunktes schon vor der Zeit der beiden genannten Tonlehrer gekannt hat, sahen wir schon oben am Beispiel des „Sommerkanons". Diese wichtigen Neuerungen mögen ehedem Veranlassung gewesen sein, die Entstehung der Mensuralmusik erst in diese Zeit zu setzen und auch den früher bekannten

Johannes de Muris als ihren Erfinder zu nennen. Das ist er keineswegs, doch sind de Vitry und er Begründer oder Lehrer einer reineren Harmonie und einer vollkommneren mehrstimmigen Setzart, somit Förderer eines besseren Mensuralgesanges, d. h. eben jener Ars nova, gewesen.

Zeitgenossen des Marchettus, de Vitry und de Muris sind unter andern: Egidius Zamorensis, ein spanischer Franziskaner in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; Elias Salomo, Kleriker zu St. Astère in Perigord, um 1274; Engelbertus Admontensis, Abt des Benediktinerkonvents zu Admont in Steiermark, gest. 1331. Ihre Schriften haben, da sie über die Harmonie nichts Neues beibringen, hier keine Wichtigkeit. In England schrieb um 1380 John of Tewkesbury, und ziemlich gleichzeitig mit de Vitry mag Thomas a Walsingham sein.— Einen Übergang von Johannes de Muris zur neueren Mensuralistenschule des Tinctoris und seiner Zeit bildet Prosdocimus de Beldomandis aus Padua, um 1422 Professor der Philosophie daselbst, ein hervorragender Tonlehrer, der seine Musikschriften in den Jahren 1408 bis 12 verfaßte. Auf ihn folgt Anselm von Parma (gest. um 1440). Philipp von Caserta, Adam von Fulda und der Engländer John Hanboys (alle drei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts) gehören schon in die Zeiten des Tinctoris und Gafor.

So wertvoll nun auch die Erklärungen und theoretischen Feststellungen der Schriftsteller sind, wichtiger sind noch die praktischen Denkmäler selbst aus der Zeit der Ars nova, denn an ihnen zeigt sich, wie weit man der Theorie folgte, oder wie weit man über sie hinausging. War Adam de la Hale der bedeutendste Vertreter der Musik des 13. Jahrhunderts, so haben wir für Frankreich in Guillaume de Machaut (geboren um 1300) einen der hervorragendsten Meister aus dem 14. Jahrhundert, der Dichter und Musiker zugleich war und bei den Zeitgenossen in hoher Achtung stand.[1]) Joh. Wolf hat eine Anzahl seiner zwei- bis vierstimmigen Tonsätze geistlicher und weltlicher Art mitgeteilt, aus denen ersichtlich wird, wie um diese Zeit um einen freien Ausdruck in der Mehrstimmigkeit gerungen wird. Freilich ist uns das Tonleben auch hier nicht mehr verständlich. Die Stimmen bewegen sich allerdings mit außerordentlicher Freiheit, und der Wechsel von polyphon verschlungenen und homophonen Stellen, z. B. in dem von Wolf a. a. O. unter Nr. 17 und 18 abgedruckten Kyrie und Credo einer Messe, deutet auf die zunehmende Geschicklichkeit, die Mittel der Vielstimmigkeit zur Charakterisierung des Ausdrucks zu verwenden, aber im ganzen muten die Kompositionen völlig

---

[1]) Näheres über ihn s. Joh. Wolf, a. a. O. S. 155 ff.; Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, Sammelb. d. Int. Mus.-Ges. IV (1902/03), S. 30 ff.

fremd und altertümlich an, besonders durch die Parallelen und zahllosen Härten, die sich aus der rücksichtslosen Stimmführung ergeben; wurde es doch keineswegs als unzureichend angesehen, die dritte Stimme gegen den zweistimmigen Satz dissonieren zu lassen, wenn sie nur wenigstens zu einer der beiden andern Stimmen konsonierte. Der Durchbruch der Ars nova macht sich bei Machaut, abgesehen von der Notierungsweise, geistig nur in wenigen Stellen seiner Kompositionen bemerkbar, die Ars antiqua ist noch nicht völlig überwunden. Aber gerade dadurch bildet er ein interessantes Verbindungsglied zwischen der ältern und der jüngern Schule. In dem a. a. O. (Nr. 22) mitgeteilten dreistimmigen Rondeau *Ma fin est mon commencement*, das so angelegt ist, daß die erste Stimme, rückwärts gelesen, die zweite ergibt und der Tenor seine Noten zur Hälfte vorwärts, zur Hälfte rückwärts liest, nimmt Machaut bereits die später bei den Niederländern beliebten Kunststücke vorweg. Auch von dem Mittel der Diminution, d. h. der Wiederholung einer Melodie in kürzern Werten macht er Gebrauch.

Neben Machauts Kompositionen stehen eine Reihe andrer, zum Teil anonymer Stücke französischer Abkunft, von denen sich viele in bekannten dichterischen Romanen der Zeit eingestreut finden. Die sog. Messe von Tournai, von der Coussemaker schon früher einige Takte im Faksimile wiedergab,[1]) gehört ebenfalls der Ars nova an, ebenso Kompositionen von Baude Cordier und Grossin de Parisiis, die mit andern in einem dem 15. Jahrhundert angehörenden italienischen Kodex (Bologna) enthalten sind.[2])

Aber auch in Italien beginnt sich im 14. Jahrhundert ein neues Leben in der Tonkunst zu regen, und zwar unter so auffälliger Hervorkehrung eigner Ziele und eignen Geschmackes, daß H. Riemann den Ursprung der Ars nova geradezu nach Italien verlegt.[3]) Hier wurde Florenz der Mittelpunkt einer weitverzweigten Tonschule, deren Leistungen namentlich seit den Veröffentlichungen von J. Wolf[4]) ein neues Licht über die Musikübung des 14. Jahrhunderts verbreitet haben. Charakteristisch für die Florentiner Musik dieser Zeit sind die zu den älteren Formen der Motets und

[1]) *Messe du XIIIe (!) siècle*, Tournai 1861.
[2]) Wolf, a. a. O. I, S. 197.
[3]) Handbuch der Musikgeschichte, I (1905) II, S. 297 ff.
[4]) Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, im III. Jahrg. (1901/02) der Sammelb. der Internat. Musikgesellschaft. Derselbe in der Zeitschrift *Nuova musica*, Florenz, Jahrg. I (12), IV (46), VI (64), und in der „Geschichte der Mensuralnotation" usw. — S. auch Fr. Ludwigs oben erwähnten Aufsatz, a. a. O. S. 50 ff.

Rondeaus hinzutretenden drei Gattungen des Madrigals, der Caccia und der Ballata. In der Caccia werden wir wahrscheinlich eine originale italienische Schöpfung zu erblicken haben, im Madrigal und in der Ballata dagegen Abzweigungen der provenzalischen Troubadourdichtung und -musik. Das Madrigal (von *la mandra*, die Herde), zumeist eine schäferliche, idyllische, oft aber auch auf ernstere Lebensfragen eingehende Dichtung, ist von kurzer Faktur und besteht aus zwei oder drei, durch den Reim aneinander gebundenen Absätzen; die Ballata, das Tanzlied, hat eine dreiteilige Strophe mit zwei Absätzen und einem Refrain am Anfang, während die Caccia durch ihren Inhalt hervorsticht und Schilderungen von Jagdszenen oder überhaupt lebhaft sich abspielenden Episoden zum Vorwurf hat, wobei die Form des Kanons zu programmatischen Zwecken herangezogen wird.

Unter den Tonsetzern, die in Florenz namentlich diese drei neuen musikalischen Formen bestellten, sind zu nennen: ein Meister Giovanni da Cascia, Ghirardellus, Laurentius de Florentia, Donatus de Florentia, Andreas und Franciscus de Florentia, deren Kompositionen in einem einst dem berühmten Florentiner Organisten Antonio Squarcialupi gehörenden Prachtbande in der Bibl. Laurenziana in Florenz enthalten sind. Neben ihnen erscheinen in andern Handschriften u. a. Jacobus de Bononia, Bartolinus von Padua, Gratiosus von Padua, Matthäus von Perugia und verschiedne Anonymi, doch wurden sie fast alle verdunkelt durch den größten italienischen Meister des 14. Jahrhunderts, Francesco Landino (auch Franc. degli organi oder Franciscus caecus genannt). Gegen 1325 geboren und früh des Augenlichts beraubt, zeichnete er sich sowohl durch das Spiel auf verschiednen Instrumenten, voran der Orgel, wie auch als Dichter aus und erhielt 1364 in Venedig in Anwesenheit Petrarcas vom Könige von Zypern den Lorbeer. Im Jahre 1397 ist er als gefeierter Künstler in Florenz gestorben. Mehr als 150 Kompositionen, sämtlich der weltlichen Musik angehörend, liegen von ihm vor.

Abgesehen von Unterschieden in der Notierungsweise und in den Formen, für die auf Spezialuntersuchungen verwiesen werden muß, hebt sich die Kunst dieser Florentiner Meister geistig ziemlich scharf von der Kunst der gleichzeitigen französischen Meister ab, sie bildet eine Parallelerscheinung zu der Ars nova in Frankreich. Es ist namentlich das weltliche Leben mit seinen Wechselfällen, seinem Reichtum an Stimmungen und Ereignissen, das hier

die Phantasie der Musiker befruchtete und sie auf neue Probleme hindrängte. Der glänzende Aufschwung, den gerade Florenz seit Dante im Trecento genommen hatte, das rege geistige Leben, das sich hier im Verein mit den neuen Renaissanceideen auf allen Gebieten bemerkbar machte, zeigt sich auch in seiner Musik. Wir haben hier nicht nur Liebeslieder und knappe Tanzlieder in Rondoform, wie sie die Franzosen vorzogen, sondern dazu groß angelegte Kompositionen mit satirisch-witzigem oder gar novellistischem Einschlag, die zum Teil als geistreiche Gesellschaftsmusik, zum Teil als Begleitung geselliger Reigenchortänze zu gelten haben. Die Stimmen sind äußerst beweglich geführt, voller Passagen und Melismen; der Rhythmus ist scharf pointiert, und die ganze Faktur zeigt eine so hochentwickelte Technik, wie wir sie bei den Franzosen der gleichen Zeit nur ausnahmsweise treffen. Aber darin stimmen beide Literaturgruppen, sowohl die französische wie die italienische überein, daß sie beide unbedingt vom Standpunkt der Instrumentalmusik aus konzipiert sind, d. h. es liegen nicht reine Gesänge, etwa im a cappella-Stil vor, sondern teils einstimmige Lieder mit kunstvoller Instrumentalbegleitung, teils reine Instrumentalkompositionen[1]). Vier Typen sind bemerkenswert. Erstens: Lieder, in denen die gesungene Melodie, mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen versehen, in der Unterstimme (meist Tenor) liegt, während die Oberstimme verzierende Kontrapunkte ausführt; zweitens: Lieder, in denen der gesungene Melodiekern in der Oberstimme liegt, aber unter einer Fülle von instrumentaler Koloratur verborgen ist; drittens: Kompositionen (es sind jene „Caccia“ genannten Stücke), die aus einem Kanon zweier gesungener Oberstimmen mit stützendem Baß bestehen; endlich Sätze ohne Text, die sich als Liedparaphrasen oder als reine Tanz- oder Charakterstücke geben. Die gesungenen einstimmigen Melodien selbst, soweit sie nach Maßgabe der Textunterlage als solche kenntlich sind, bestehen aus schlichten, volkstümlichen Weisen und dürften, bevor sie vom Komponisten in das Gewand kunstvoll begleiteter Zwei- oder Dreistimmigkeit gehüllt wurden, bereits vorher als einstimmige, unbegleitete Melodien existiert haben. Dabei muß angenommen werden, daß der Gesangs-

[1]) Diese Tatsache ist erst in jüngster Zeit festgestellt worden; vgl. dazu H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I[2], S. 297 ff., und Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. VII (1906), S. 529 ff., und die davon abweichende Auffassung von A. Schering in Sammelb. d. I.M.G. XIII[1], S. 172 ff. und desselben „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“.

vortrag ebenso oft von einem einzigen Solisten wie vom einstimmigen Chore (z. B. bei Reigenliedern) übernommen wurde. Zeitgenössische Berichte erzählen auch ausführlich über die Art der Instrumentalbegleitung. Sie konnte unter Umständen von einem einzigen oder auch von mehreren Instrumenten ausgeführt werden. So hören wir z. B., daß Madrigale von Joh. de Florentia und Jac. de Bononia auf der Harfe, Balladen von Landino auf drei Streichinstrumenten, andere auf der Viola allein, wieder andere auf Blasinstrumenten oder zur Laute erklangen, ferner daß die Orgel, sowohl in Gestalt des kleinen, tragbaren Portatifs (Organetto, Handorgel), wie als Positif (aufstellbar) im italienischen und französischen Musikleben einen außerordentlich hohen Rang als Begleit- und Soloinstrumente einnahmen. Vermutlich ist die Bedeutung der Ars nova des 14. Jahrhunderts überhaupt dahin zu verstehen, daß mit ihr eine Zeit des gewaltigsten Aufschwungs des Instrumentenspiels einsetzt, und daß die Verdienste de Vitrys, Machauts und der älteren Florentiner Meister hauptsächlich im genialen Aufspüren der Möglichkeiten und im schriftlichen Fixieren der neuen instrumentalen Kunstübung bestanden. Unmittelbar aus dieser wuchs hernach die ebenfalls nur vom Standpunkt der Instrumental- insbesondere Orgelmusik verständlich erklärbaren Kunst der Engländer und Niederländer des 15. Jahrhunderts heraus, die wir, wie die neueste Forschung immer mehr zu bestätigen beginnt, auf keinen Fall mit dem erst im 16. Jahrhundert sich entwickelnden a cappella-Stil und a cappella-Gesang gleichsetzen dürfen.

Gegenüber der hochausgebildeten Kunst des Instrumentenspiels im Trecento, das nachweislich auch in der Kirche, bei Messen, Motetten und Hymnen in allergrößtem Umfang herangezogen wurde, und auch gegenüber dem bereits hochstehenden Sologesang war die Kunst des mehrstimmigen, chorischen Singens zur selben Zeit noch wenig entwickelt. Die Zustände in den kleineren Sängerkapellen des Landes — von den großen, etwa der sixtinischen abgesehen — waren nichts weniger als erbaulich. Johannes de Muris schon hält in seinem *Speculum musicae* den Sängern und Instrumentisten seiner Zeit derbe Strafreden, weil sie zu diskantieren wagten, ohne von der Harmonie und dem Wohlklange den rechten Begriff zu haben, ihre Stimmen regellos herumirren ließen und ihre Zusammenklänge dem glücklichen Ungefähr anheim gäben, wie einen Stein, den eine ungeschickte Hand schleudert. „Dazu wollen sie ihre Ungeschickt-

heit noch mit leeren Reden bemänteln — das sei, sagen sie, ein Discantieren nach der neuen Mode, die neue Art, die Dissonanzen zu gebrauchen. Aber sie beleidigen den Sinn aller Einsichtsvollen, und statt Genuß zu gewähren, bewirken sie Übelbefinden. O über diese unsinnige Lossagung von aller Regel, ungeheurer Mißbrauch, entsetzliche Roheit und Bestialität, Eselsgeschrei statt Menschengesang, Ziegen statt Löwen. Sie werfen mit den Konsonanzen und Dissonanzen umher, daß alles drunter und drüber geht." Ähnlich sprechen auch andre Ohrenzeugen vom improvisierten Discantus.

In der alten päpstlichen Kapelle zu Rom, die den Traditionen Gregors und seinem Cantus planus doch mit einer gewissen Ehrfurcht anhing, scheint jedoch der verzierte Discantus bis ins letzte Drittel des 14. Jahrhunderts keine Aufnahme gefunden zu haben. Nur einige „einfache alte Harmonien" (also wahrscheinlich jenes Hucbaldsche Organum mit Quinten und Quarten) sollen an Festtagen im Choralgesange gestattet gewesen sein, und noch Gafurius (1451 bis 1522) berichtet, daß zu seiner Zeit bei feierlichen Kirchenhandlungen Gesänge mit parallelen Sekunden und Quarten gesungen worden seien. In desto üppigerer Blüte stand das Discantieren aber in Frankreich, in den *Maitrisen* (Singschulen) und der königlichen und der von den Päpsten zu Avignon gestifteten neuen Kapelle. Im Jahre 1322 erließ Papst Johann XXII. ein Dekret von Avignon aus, worin er sich alle ungehörigen Diminutionen, Verzierungen, künstliche Taktmessungen, das Zerschneiden der Melodie durch Hoquete usw. verbittet und mit strengen Strafen droht.[1]) Indessen scheint die Wirkung nicht niederschlagend gewesen zu sein, denn noch der musikkundige Agrippa von Nettesheim, 1486 bis 1535, muß an einen solchen Stegreif-Discantus gedacht haben, wenn er von einem Gesange spricht, der nicht wie ein Gesang von menschlichen Stimmen klingt, sondern wie ein tierisches Durcheinandergeschrei: während die Knaben den Diskant wiehern, brüllen andre einen Tenor, und wiederum andre bellen einen Kontrapunkt dazu.

Um solchen improvisierten Gesang und nicht um den regelrechten Kontrapunkt der *Ars nova* handelt es sich auch in der Beschreibung, die Johannes de Muris in seiner *Summa musicae cap. 24 de polyphonia* (bei Gerbert III, 239) von der Diaphonie, Triphonie und Tetra-

---

[1]) Das interessante Dekret ist von Fr. Xaver Haberl abgedruckt in dem Aufsatze „Die schola cantorum in Rom und die päpstliche Kapelle in Avignon" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, III [1887], S. 210), in dem auch weiteres wertvolles Material über die mittelalterliche Gesangspraxis vorgelegt ist.

phonie gibt. Demnach ist die Diaphonie von zweierlei Art, *basilica* und *organica*. Die *Diaphonia basilica* besteht aus einem in demselben Tone unverändert fortklingenden Basse und einer Gegenstimme, die in der Quint oder Oktav des Baßtones anhebt, dann abwechselnd auf- und abwärts sich bewegt und mit einem zum Basse konsonierenden Intervall schließt, ähnlich dem, was wir *Orgelpunkt* nennen. In der *Diaphonia organica* bewegen sich beide Stimmen, wenn die eine aufsteigend, so die andere absteigend. Durch Oktaven- und Quintenverdoppelungen der Stimmen entstehen die 3- und 4stimmige *Triphonie* und *Tetraphonie*, also eine modifizierte Art des alten Organums. Jene *Diaphonia basilica* mit fortklingendem Baßtone zu dem darüber sich bewegenden Gesange steht unzweifelhaft im Zusammenhange mit der Einrichtung damaliger Instrumente, auf denen zu der in höherer Lage gespielten Melodie ein tieferer Grundton oder auch mehrere tiefere Töne unverändert mitklangen: so z. B. mit der alten dreisaitigen Viola, deren beide tiefsten, im Grundton und Quint gestimmten Saiten beständig mittönten, während auf der höheren Saite die Melodie erklang; ebenso wars mit der Leier (Bettlerleier, Vielle) und dem Dudelsack, dessen sog. Stimmer in demselben Tone immer mit fortschnurrte. Seth Calvisius macht in einem Briefe an Michael Prätorius folgende, von diesem in sein *Syntagma musicum* (II, 100) aufgenommene Bemerkung: „Nun ist die Frage, ob man nicht noch *Vestigia* der alten *Harmoniae* finden könne? Wir haben noch in unserer Zeit zwei *Instrumenta* von der alten *Musica*, welche in stetem Brauch sind: Als die Sackpfeife und die Leyre; in denselben klingen besonders für und für eine Consonantia; auf der Sackpfeife nur eine *Quinta*; auf der Leyre aber wohl drei oder vier Saiten, als nämlich eine *Quinta* und *Octava* zugleich durch drei Saiten: Und wird danach auf anderen Klavieren, welche die vierte Saite anrühren und treffen, etwas anderes im füglichen *Choral* darin *modulieret*. Solches ist ohne Zweifel stets in den Kirchen blieben und man hat auf den Orgeln, zu den *Consonantiis* eine andere sonderliche Reihe Pfeifen haben müssen, in welchen man allezeit die *Consonantias* gezogen, welche sich zum *Choral Clave* schicken und reimen, wie auf der Leyre geschieht, als *c g c'* oder *d a d'* oder *e h e'* etc. Dieselben *Claves* haben sie stets gehen und tönen lassen, und danach einen Choral, der aus dem *c*, *d* oder *e* gangen und sein Fundament darinnen hat, darein geschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt.“ Prätorius fährt weiter fort: „Ich bin der Meinung, wenn man jetzt die alte Harmonie gerne hören wollte und wie die alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr als das ganze volle [Orgel-] Werk (nämlich die Prinzipale, Oktaven, Superoktaven, Quinten, Cymbeln, Mixturen und Subbässe, und was sonsten mehr vorhanden so zum vollen Werk zu ziehen gebräuchlich und ein recht Spezimen der alten Mixtur ist) nehmen und alsdann im Pedal mit beiden Füßen eine *Quinta*, als *CG, DA, FC* etc. zusammen halten und führen den Choral eines Responsorii, Introitus oder deutschen Gesanges im Manual allein in dem unüberstrichenen Buchstabenklavier [kleine Oktav] *c d e f g a h c'*, denn in den alten Orgeln kleinere Pfeifen nicht vorhanden gewesen, so wird man der alten Art und Harmonie ziemlich nahe kommen. Wiewohl sie es anfangs so gut nicht werden gehabt haben.“

IV

Volksgesang — Troubadoure — Minne- und Meistergesang — Fahrende Musikanten

Während die Theoretiker in mühevoller Arbeit die Regeln der Kunstmusik in ein System zu bannen und die mit alten griechischen Vorschriften nicht mehr zu vereinbarenden Urteile ihres fortgeschrittenen Gehörs wissenschaftlich zu begründen suchten, während Mönche und Päpste am Werke waren, die Kirchenmusik zu immer größerer Macht und Schönheit zu erheben, sproßte — zum größten Teil wohl unabhängig von diesen Bestrebungen — die Volksmusik, der Volksgesang überall kräftig empor. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in andern Ländern erhob sich der Volksgesang bald zu einer Macht, deren Einfluß auf die Übung und Entfaltung der Musik im spätern Mittelalter und in der Reformationszeit sich nur mit dem des Gregorianischen Gesanges vergleichen läßt. Wie in diesem die religiösen Interessen der Christenheit ein einheitliches und allgemein gültiges Organ gefunden hatten, so gestaltete sich im Volksgesange das, was außerhalb der Kirche die Seele des Volkes in Freude und Leid bewegte, zu Tönen und Melodien von nicht geringerer Unmittelbarkeit um, und wie der Gregorianische Gesang Ausgangs- und Mittelpunkt der katholisch-kirchlichen Kunstmusik bis 1600 war, so bildete auch der Volksgesang einen reichen Melodienquell für die Kontrapunktisten. Ja er vermischte sich sogar mit dem kirchlichen Kunstgesange selbst, ebenso wie dieser überall dort, wo er nach umfänglichster Allgemeinheit strebte, sich dem Volksgesang annäherte oder völlig mit ihm zusammenfloß.

Erscheint der Gregorianische Gesang in seiner Ursprünglichkeit durchaus nicht als etwas Künstliches und Gemachtes, sondern als

etwas unmittelbar aus dem innersten Wesen und dem Bedürfnis der Kirche Hervorgegangenes, so entspringt auch der Gesang des Volkes einem ihm innewohnenden Kunstinstinkt, als ein freier, über die alltägliche Sprache hinausgreifender Ausdruck für die Stimmungen und Gefühle, die die Tatsachen und Anschauungen des Lebens in seiner Seele wachrufen. Der zwar ungelehrte, aber mit offenem Herz und Sinn ausgestattete Mann aus dem Volke hält sich unmittelbar an die Natur, an die Ereignisse in seinem eignen Innern und der nächsten Umgebung; seine zwar keineswegs durch Reflexion geklärten, darum aber häufig um so ursprünglicheren Empfindungen gießt er in Melodien, die dem Boden der Gemeinsamkeit entkeimt Jahrhunderte überdauern oder wenigstens in ihren Grundzügen noch in fernen Zeiten verstanden werden können, wenn der Sinn für die gleichzeitige Kunstmusik längst erloschen ist. Schon unter den ältesten bekannten Volksliedern und volkstümlichen Melodien finden sich viele, die uns heute noch in vollster Lebensfrische entgegenstrahlen, und manche unsrer jetzt noch üblichen Volksweisen mögen ihren Ursprung in entlegnen Jahrhunderten genommen haben. Wie der Gregorianische Gesang schon sogleich mit seiner Entstehung als etwas Fertiges und fest in sich Beschlossenes erscheint, so in seiner Weise auch das Volkslied, das schon sehr früh eine bestimmt gegliederte rhythmische Form, die populäre Dur- und Molltonart, überhaupt im wesentlichen alle seine Gattung charakterisierenden Eigentümlichkeiten aufweist und sie seitdem kaum merklich geändert hat.

Ähnlich wie im Altertum hat auch unzweifelhaft schon in den frühesten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung ein weltlicher und ein Volksgesang existiert. Volkspoesie und Volksgesang sind überall jeder kunstmäßigen Ausübung voraufgegangen. An Monumenten aus dem früheren Mittelalter fehlt es jedoch gänzlich. Volksdichtungen und Melodien wurden, auch wenn man sie zu notieren verstanden hat, doch nicht aufgeschrieben, jede mündliche Tradition aber ist seit Jahrhunderten völlig erloschen. Was bis zum 5. und 6. Jahrhundert christlicher Zeit bei den Galliern, Germanen und italienischen Völkern an Volksgesängen früherer Perioden noch vorhanden gewesen sein mag, wurde durch die Völkerwanderungen bis auf die letzte Spur zerstört. Zugleich war auch die Ausbreitung des Christentums weder dem Fortbestehen altheidnischer Volksgesänge günstig, noch förderte sie die Entstehung neuer weltlicher Dichtungen und Weisen, da die Kirche den Sinn ihrer Bekenner

viel mehr von weltlichen Dingen ab- als auf sie hinzulenken bestrebt war und daher auch literarische Notizen über die weltliche Musik vermied. Alles höhere Musikinteresse nahm der Kirchengesang für sich in Beschlag. Ein neues Aufkeimen des Volksgesanges wurde erst mit der Bildung einer neuen Kultur und Gesittung sowie mit der Wiedergewinnung einer nationalen Haltung der durch die Völkerwanderungen und langen Kriege durcheinandergeworfenen und verwilderten Völkerschaften und ihrer Sprachen möglich. Einzelne Überreste von weltlichen Gesängen aus sehr früher Zeit sind zwar noch vorhanden, doch keine Melodien, sondern nur Verse, und auch diese, in lateinischer Sprache abgefaßt, haben mit der Volkspoesie wenig zu tun. Darunter gehört der Gesang auf den Sieg Chlotars II. (584 bis 628) über die Sachsen: *De Chlotario est canere, rege Francorum* usw., desgleichen ein andrer auf die Schlacht bei Fontenay (841): *Aurora cum primo mane, tetrem noctem dividens* usw. Daß aber volksmäßige Gesänge unter Karls Regierung sehr lebhaft im Schwange gewesen sein müssen, kann man aus der Mannigfaltigkeit ihrer Arten schließen; denn es gab Liebes- und Spottlieder, unzüchtige Lieder, die nicht in der Nähe einer Kirche gesungen werden durften, Lob- und Ehrenlieder, Teufelslieder, die man des Nachts auf den Gräbern der Toten sang, um den Teufel zu verscheuchen. Ferner gab es Schlacht- und Siegesgesänge, von denen sich einer in deutscher Sprache erhalten hat: das bekannte Lied auf den Sieg Ludwigs III. über die Normannen (881) „Einen Kuning weiß ich, heißet Herr Ludwig, der gerne Gott dienet, weil er ihm's lohnet“ usw.

Die sprechendsten Zeugen für die Pflege der Volksmusik im frühen Mittelalter sind noch immer die Instrumente, wie sie in den plastischen und malerischen Darstellungen erhalten sind. Allein aus den Miniaturen dieser Zeit läßt sich ein Heer von Schlag-, Blas- und Zupfinstrumenten nachweisen, und wenn auch die Musik für diese Instrumente unwiederbringlich verloren gegangen ist, so bietet die Art und Weise, wie sie technisch beschaffen und vom Spieler gehandhabt wurden, einen Anhalt wenigstens für die Klangfähigkeiten und Klangwirkungen, die damit zu erreichen möglich waren.[1]) Die Zusammenstellung verschiedenartiger Instrumente zum Zwecke gemeinschaftlichen Musizierens wird sehr früh erfolgt sein. Für orchestrales Zusammenspiel liegt ein Zeugnis aus dem 11. Jahr-

[1]) E. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I. Die Blasinstrumente, Leipzig 1903.

hundert in der Miniatur einer Pariser Handschrift vor. „Die Szene stellt deutlich den Moment des Einstimmens dar: David, in der Mitte auf dem Throne sitzend, gibt auf der Lyra den Ton an; sein Instrument ist gestimmt, der Stimmhammer steckt deshalb im Querbalken. Ganz anders bei dem Harfenspieler! Dieser hält den Stimmhammer noch in der linken Hand, während er mit der rechten die eingestimmte Saite anreißt und ihren Ton prüft. Ebenso zupft der Geigenspieler eine Saite seines Instruments, um dessen Ton mit dem von David angegebenen zu vergleichen, und in entsprechender Weise versuchen der Zinkenist und Syrinxbläser ihre Instrumente." [1])

Von Melodien ist jedoch nichts vorhanden. Wenn wir Schlüsse auf den wechselseitigen Einfluß von weltlichem und Kirchengesang ziehen wollen, so können dabei eigentlich nur Untersuchungen über die metrischen und rhythmischen Beziehungen in Frage kommen. Unzweifelhaft hat der christliche Kirchengesang ebensoviel Keime aus der Volksmusik empfangen wie die Kirchenpoesie aus der Vulgärpoesie. Wenn wir sehen, wie sich die Form der christlichen Hymnen des Ambrosius und seiner Nachfolger, wie sich die Sequenzen und Prosen in lateinischer Sprache in ihrer metrischen Struktur und Reimanordnung häufig den Forderungen der Volkspoesie anschließen, deren charakteristisches Zeichen: der Refrain, z. B. dort sehr oft anzutreffen ist,[2]) so liegt die Annahme nahe, auch deren musikalischen Vortrag sich nach der Art des volkstümlichen vorzustellen und umgekehrt. Sehr oft werden wir auch die Melodien zu solchen kirchlichen Texten geradezu mit Volksmelodien oder mit wenigstens diesen nachgeahmten identifizieren dürfen, kam es doch bei der Tridentinischen Kirchenmusikreform gar zu einer Ausschaltung jener mit volkstümlichen Elementen so stark durchsetzten Sequenzen (s. oben S. 45 f.). Denn es war eines der geistvollsten Mittel der Kirche, die bereits unter dem Volke bestehenden Einrichtungen und Gebräuche zu ihren Zwecken, zur Ausbreitung ihrer Ideen auszubeuten, indem sie sie unbemerkt in ihre Sphäre hineinzog, gleichsam „verkirchlichte". Wie in spätern Jahrhunderten sowohl die katholische wie die protestantische Kirche einfach Volksliedermelodien herübernahm und mit geistlichen Texten versah — in Italien

[1]) Buhle, a. a. O. S. 25, Abbildung vorn.

[2]) Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, 1841, S. 13 ff. stellt solche Beziehungen fest, die neuerdings von H. Riemann hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Musik einer weitern Prüfung unterworfen worden sind (Handbuch der Musikgeschichte, I, II, S. 126 ff).

benutzte man im 15. Jahrhundert Karnevalslieder, Balladen, Tanzlieder, in Deutschland Liebeslieder und andre weltliche Gesänge —, so mag diese Praxis auch schon im früheren Mittelalter, und da vielleicht noch skrupelloser, geübt worden sein. So ist uns der oben (S. 75) erwähnte „Sommerkanon" des 13. Jahrhunderts zugleich mit einer geistlichen Version überliefert, und unter den Laudengesängen, die von den Geißlern des 14. Jahrhunderts und später angestimmt wurden, stehen viele geistliche Parodien weltlicher Lieder. Das ist nur erklärlich, denn nichts hätte wohl der Verallgemeinerung kirchlicher Ideen mehr widersprochen als der Versuch, der großen und schwerfälligen Masse des Volkes einen spezifisch kirchlichen Stil anzugewöhnen, der anders geartet war als der dem Volke und seinem Empfinden geläufige. Anders verhielt es sich mit der rein liturgischen Musik, die dem Vortrage von kunstgeübten Sängern anheimfiel; in ihr mögen sich von Anfang an künstliche, dem volkstümlichen Singen fremdere Elemente, Verzierungen usw. eingebürgert haben, obwohl letzten Endes auch ihre Grundlagen im Volksgesang zu suchen sind.

Die von Coussemaker mitgeteilten Tonsätze aus der Franconischen Periode [1]) enthalten möglicherweise Melodien, die früheren Ursprungs sind, als ihre harmonische Bearbeitung; daß sie jedoch, wenn überhaupt, viel älter sein sollten, ist unwahrscheinlich und eher zu glauben, daß sie mit dem Tonsatze gleichzeitig seien. Auch die Überreste von alten Volksweisen und volkstümlichen Melodien, die sich in den Kontrapunkten der Niederländer als Tenor finden, dürften schwerlich über das 13. oder 12. Jahrhundert zurückgehen. Doch ist ihre Erhaltung immerhin schätzbar, trotz der Umgestaltungen, die sie durch Art und Zweck ihrer Verwendung erlitten haben. Denn wenn auch die Tonschritte vielleicht unverändert geblieben sind, so doch nicht die rhythmischen Werte der Töne, die sich vielmehr dem Kontrapunkt zuliebe Umbildungen gefallen lassen mußten. Die leichte Auftaktnote z. B. erscheint immer in eine schwerfällige Länge verwandelt, damit sich der Eintritt des Tenors gewichtiger markiere. Eine durchaus populäre Melodie zeigt der schon im 13. Jahrhundert und früher bei den Eselsfesten üblich gewesene Gesang *Orientis partibus,* den man bei La Borde, *Essai sur la Musique*, Paris 1780, Bd. II, S. 234 nach einer Pariser Handschrift findet. Ein durchaus zuver-

[1]) Histoire de l'harmonie au moyen-âge, S. 66 ff. und Beilagen s. auch F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, 1877, S. 769 ff.

lässiger Gewährsmann ist La Borde freilich nicht. Bessern Anhalt bieten die aus volkstümlicher Kunstübung hervorgegangenen *Lais* (Leiche), von denen Ferd. Wolf (a. a. O.) mehrere aus dem 13. Jahrhundert in der Urschrift mit Übertragung mitteilt. Sieht man von dem Versuche, die Werte mensural zu lesen, ab und richtet sich vielmehr in der melodischen Periodisierung nach dem Texte, so tritt das Volkstümliche in diesen Liedern unmittelbar hervor, d. h. es entstehen korrespondierende Melodieglieder von je vier Takten, wie sie noch heute in Volks- und Kinderliedern anzutreffen sind.

Für das 14. Jahrhundert fließen die Quellen schon reichlicher. Nachrichten vom Volksgesange aus dieser Zeit sowie eine Anzahl Gedichte aus den Jahren 1347 bis 1380 gibt u. a. die kleine Limburger Chronik des Schreibers Johannes, im ältesten bekannten Druck (Heidelberg 1617) von Joh. Friedr. Faust von Aschaffenburg herausgegeben.[1]) Sie benachrichtigt uns auch von einem großen Aufschwunge, den die Musik in Deutschland um Mitte des 14. Jahrhunderts genommen hat, enthält aber leider ebenfalls keine Melodie.

Wir lesen darin von einem Reinhard, Herrn zu Westerburg, einem „edlen Ritter von Sinn, Leib und Gestalt“, der, nachdem er soeben (1347) eine Schlacht gewonnen hat, hinter Kaiser Ludwig herreitend auf dem Wege ein Lied machte, das von inbrünstiger Verehrung der Damen nicht eben zeugte, und worin er ihnen sagt, „daß er auf ihre Gnade kleine Sach achte und sie dies verstehen lasse“. Da dreht sich Ludwig um und befiehlt ihm, „er sollte es der Frauen gebessert haben“, worauf der mannhafte Herr von Westerburg auch in sich geht und zu seufzen anfängt: „In Jammersnöten ich gar verbrinn, durch ein Weib so minnigliche“ usw. (Ausg. v. Rossel, S. 14.) Als um 1349 der Schwarze Tod in Deutschland zu wüten begann, trieben die Geißelbrüder oder Flagellanten dort ihr Unwesen mit den Bußfahrten, wobei sie mancherlei Lieder, sog. *Lauden*, sangen, deren Kern aber schon dem 13. Jahrhundert angehörte. Da die Geißlerfahrten aus den niederen Ständen des Volkes hervorgingen, so konnten die Lauden auch nur aus dem Volksgesange, nicht aus dem kirchlichen Gesange erwachsen. Durch Paul Runge sind neuerdings die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 herausgegeben worden (Leipzig 1900). Außerdem enthält die Limburger Chronik eine Anzahl Lieder, die, bis 1380 entstanden, zu jener Zeit an allen Orten in Deutschland „gesungen und gepfiffen“ wurden. Vom Jahre 1360 meldet sie, daß sich „die Carmina und Gedicht in deutschen Landen verwandelt hätten. Dann man bisher lange Lieder gesungen hatte mit fünf oder sechs Gesetzen. Da machten die Meister neue Lieder, das hießet Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, daß sie

[1]) Im getreuen Abdrucke von Karl Rossel, Wiesbaden 1860. Für die Kunde des Volksgesanges wichtige Auszüge auch bei Forkel, Geschichte II; in vollständigem Auszuge mit Anmerkungen von Fr. Chrysander, in dessen Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft (1863) I, S. 115 ff.

nicht also gut war bishero, als nun angegangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte ihn itzund nit ein Flihen." (Rossel a. a. O. S. 36.) Im Jahre 1370 machte ein aussätziger Barfüßermönch die „besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen. Und was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut führten den Gesang und das Gedicht. Er sang dis Lied: „Ich bin ausgezählet | Man weiset mich Armen vor die Thür. | Untreu ich spür | Nun zu allen Zeiten. | Item sang Er: Mai, Mai, Mai, die wunnigliche Zeit | Männiglichen Freude geit | Ohn mir. Wer mainte das?" Manche der in der Chronik enthaltenen Verse sind von großer Zartheit und Innigkeit, z. B. „Wie mocht mir immer baß gesein? | In Ruh ergrünt mir das Herze mein | Als auf einer Auen. | Daran gedenke | Mein Lieb, und nit wenke."

Wertvolle Bemerkungen über die Volksmusik zu Anfang des 14. Jahrhunderts gibt der schon oben erwähnte Johannes de Grocheo.[1]) Er setzt der kirchlichen Musik direkt eine Volksmusik (vulgare) entgegen und teilt sie ein in zwei Hauptgattungen: in eine *cantus* und in eine *cantilena* genannte, von denen jede wieder in drei Unterabteilungen zerfällt. Unter der *Cantus*-Gruppe wird der *cantus gestualis* (chanson de geste) genannt, eine Art Heldenlied oder Ballade, in der die Taten großer Männer dem Volke vorgeführt werden. Ferner der *cantus coronatus*, der identisch ist mit dem *Sirventes* der Troubadours und von Königen und Edelleuten zur Anregung von Kühnheit, Tapferkeit, Großmut, aber auch von Freundschaft und barmherziger Liebe abgesungen wird; sein Vortrag geschieht in lauter „langen und perfekten" Noten; weiterhin der *cantus versualis*, der dem cantus coronatus, „was Güte in Wort und Weise betrifft", nachsteht und von Jünglingen zum Zeitvertreib gesungen wird. Unter der *Cantilena*-Gruppe erscheinen: die *rotunda* (oder *rotundellus*, Rondeau), namentlich von Mädchen und Jünglingen in der Normandie bei Festen und großen Gelagen gesungen; der *stantipes*, der seiner schwierigen Ausführung wegen die Jugend von schlechten Gedanken abhält und auch als reines Instrumentalstück gebraucht wird; die *ductia* endlich ist ein „leicht und schnell auf- und absteigender Gesang", der in Chören von Jünglingen und Mädchen zu singen bestimmt ist. Zu jedem dieser Gesänge gibt Grocheus französische Beispiele in Gestalt von Textanfängen. Da sich Volksmusik und außerkirchliche Kunstmusik in dieser Zeit sehr oft berührt haben werden, so dürfen wir sicherlich auch eine große Anzahl der französischen Motetten, Rondos und der italienischen Madrigale, Caccien und Ballaten, wie wir sie oben erwähnten, zur Volksmusik im weitern Sinne rechnen.

---

[1]) Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I, S. 90 ff.

Was den deutschen Volksgesang im besondern betrifft, so fällt seine eigentliche Blüte schon ins frühe 14. Jahrhundert, obwohl sie häufig erst ins 16. Jahrhundert verlegt worden ist. Aber in den ersten beiden Dritteln dieses Jahrhunderts macht sich schon entschieden eine gewisse Armut der Melodieerfindung geltend; nicht einmal die Weisen, die die Protestanten für ihren neuen Kirchengesang brauchten, waren ihre eignen Produkte, sondern gehörten einer frühern Zeit an. Die Sammlungen mehrstimmig gesetzter weltlicher Lieder bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus zeugen zwar für die hohe Schätzung, die der deutsche Liedergesang auch zu dieser Zeit und bei den besten Komponisten noch immer genoß, ebenso für ihr Geschick und ihre Feinsinnigkeit in der harmonischen Durchbildung der Melodien, nicht aber zugleich auch für die Fortdauer einer gleich frischen und lebhaften Melodieerfindung. Denn die meisten und schönsten Liederweisen scheinen älter als ihre harmonische Bearbeitung, und ihre Verfasser sind wohl nur in seltenen Fällen auch zugleich die Sänger der Melodie. Wir wissen nicht, wie weit Heinr. Isaac, Heinr. Fink, Arnold de Bruck, Mahu, Senfl, Ducis, Sixt Dietrich und andre auch selbst Erfinder der von ihnen bearbeiteten Melodien gewesen sind, haben aber Grund zu glauben, daß sie ebensogut aus dem alten Volksgesange geschöpft haben wie die Messen- und Motettenkomponisten aus den Quellen des weltlichen und des Gregorianischen Gesanges. Erst mit der Zeit des Lassus, Scandellus, Gallus Dresler, Regnard, Leonh. Lechner gewinnt auch die selbständige Erfindung von Liedermelodien wieder mehr Umfang, wenn auch die unvergängliche Frische und Ursprünglichkeit des alten Volksgesanges und der aus den Sammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannten Lieder nicht wiederkehrten. „Wir müssen die Blüte unseres alten Volksliedes in dem Anfange des 14. Jahrhunderts suchen," bemerkt Fr. W. Arnold[1]), „zu jener merkwürdigen Zeit, wo der Volksgeist in strotzender Jugendfrische erstand, wo das Städtewesen und die Gewerbe einen so wunderbaren Aufschwung nahmen, wo jeder Handwerker unbewußt ein Künstler war. Es ist um so unerklärlicher, wie man die Blüte des deutschen Volksliedes in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, in die dem Gesange ungünstigste Epoche der höchsten politischen und religiösen Auf-

---

[1]) In der Einleitung zum Locheimer Liederbuche, Chrysanders Jahrbücher usw. II, S. 17.

regung verlegen konnte, als wir gerade umgekehrt die Abblüte des Volksgesanges vom 14. Jahrhundert an bis zum 16. schrittweise zu verfolgen imstande sind." Beispiele weltlicher Volksweisen aus dieser frühen Zeit mangeln zwar fast gänzlich, desto zahlreicher aber sind die geistlichen, und außerdem erscheint auch das weltliche deutsche Kunstlied bereits zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einer bewundernswürdig abgerundeten und vollkommenen Gestalt. Den Beweis dafür liefert das *Locheimer Liederbuch*, dessen erste 36 Nummern spätestens zwischen 1450 und 1454 zusammengeschrieben, unzweifelhaft aber viel früher entstanden sind. Arnold setzt den Inhalt dieser Handschrift allgemein genommen in die Jahre 1390 bis 1420. Im ganzen enthält dieses kostbare Dokument 45 Lieder (von einem fehlt die Melodie) und außerdem noch drei, den Überschriften nach aber ursprünglich ebenfalls weltlichen Texten angehörende Fronleichnamsgesänge. Die Dichtungen sind Erzeugnisse der bürgerlichen lyrischen Kunstpoesie, die, von dem Minnegesang und dem handwerksmäßigen Meistergesang verschieden, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts dem Volksgesange entsproßte und bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts herrschend blieb, wo sie durch Nachahmungen italienischer Kanzonetten, Villanellen, Madrigale usw. verdrängt wurde.

Unter den Melodien finden sich wahre Perlen. Die Rhythmik ist feingliedrig und von außerordentlicher Vielgestaltigkeit, der Tongang sprechend und ausdrucksvoll, gesangreich und birgt eine Fülle harmonischer Mannigfaltigkeit in sich. Den Dichtungen gegenüber zeigt sich eine Sinnigkeit und Wahrheit in der musikalischen Auffassung, die merkwürdig kontrastiert gegen die Nichtachtung, die die Niederländer oft ihren Texten bewiesen. „Man betrachte einen guten Teil der Melodien unseres Liederbuches," sagt Arnold (a. a. O., S. 24), „mit welcher Treue sie sich nicht nur dem Sinne des Gedichts anschmiegen, sondern auch mit Meisterschaft dasjenige zum Ausdruck bringen, was dem Wort allein nicht mehr erreichbar ist. Doch nicht nur im allgemeinen folgt die Melodie der jedesmaligen Stimmung des Gedichtes. Mit liebevoller Hingabe durchdringt der Sänger seinen Stoff und faßt oft auch bedeutsame Einzelheiten auf, die er mit besonderer Meisterschaft hervorhebt und kunstsinnig in seinem Gemälde bald als helle Lichter, bald als tiefe Schatten aufsetzt" usw. Weiter wird man den Gegenstand am besten in der genannten Abhandlung

über das Liederbuch in den Jahrbüchern selbst verfolgen; sie ist reich an Interessantem und Anregendem.[1])

Die ältesten berufsmäßigen Ausüber des weltlichen Gesangs und Instrumentenspiels bei romanischen und germanischen Völkern des Mittelalters waren die *fahrenden Leute* oder *Musikanten, Bänkelsänger, Jongleurs, Minstrels (Ministeriales)*. Will man durchaus nach Vorläufern suchen, so könnte man die *histriones* und *joculatores* der Römer namhaft machen, die sich nach dem Sturze des Kaiserreichs auch diesseits der Alpen zu verbreiten und ihre Possenspiele unter Teilnahme einheimischer, vagabundierender Elemente aufzuführen begannen. Aber es ist wohl sicher, daß auch schon vor der unmittelbaren Berührung mit der späten antiken Kultur bei den germanischen Völkern berufsmäßige Musiker bestanden haben, denen namentlich die Aufgabe zufiel, den Gottesdienst regelmäßig durch Musik zu verschönern. Durch Diodor Siculus, einen Zeitgenossen des Augustus, weiterhin durch Älian und Posidonius sind Nachrichten über die keltischen Barden überliefert, die in Gallien neben den Druiden (Tempelpriestern) eine besondere Kaste bildeten und ihre Landsleute durch patriotische Gesänge begeisterten, wobei ihnen ein harfenartiges Instrument zur Begleitung diente. Zur höchsten Blüte (um 560) kam das Bardentum in Irland, wo die Harfe sogar ins Wappen aufgenommen wurde, dann namentlich auch in Wales. Der Barde genoß hier hohe Achtung, stand den königlichen Familien sehr nahe und war mit äußerlichen Gütern reich versehen. Jeder oberste Barde hatte ein Gefolge von 30 Barden niederer Art und jeder dieser Sänger zweiten Ranges wieder ein Gefolge von 15 Barden dritten Ranges.[2])

Verwandt mit den keltischen Barden scheinen die skandinavischen Skalden, die in der heidnischen Zeit neben Dichtern und Musikern zugleich auch Historiker und Genealogen waren. Sie wanderten im Inland umher, segelten übers Meer nach Britannien und Irland und erhielten für ihre Gesänge, die sicherlich meist auf Schmeicheleien hinausliefen, an den Königshöfen reiche Belohnungen. Freilich sind uns weder von den Barden noch von den Skalden

---

[1]) Neuausgaben von Liedern aus dem Locheimer Liederbuch mit ergänzenden Klavierbearbeitungen sind von W. Arnold (7 Hefte) und von W. Tappert (2 Hefte) veranstaltet worden. Am bekanntesten wurden die Bearbeitungen von „Ach got was meiden tut“ und „Mir ist mein Pferd vernagelt“ durch Rob. Franz (1875).

[2]) Gätschenberger, Geschichte der englischen Literatur, I (1859), S. 31. Neue Untersuchungen über die Musik der keltischen Barden stellt V. Lederer in Aussicht (s. dessen Buch über „Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst“).

auch aus dem spätern Mittelalter Melodien überliefert, nur Stellen in den Gedichten und die Harfe mit ihren Abarten deuten auf das vorwiegend musikalische Element in dieser Heldenpoesie.[1])

Auf dem Festlande, besonders in Deutschland, scheint im frühen Mittelalter eine feste Organisation nach Art der britischen und skandinavischen Völker nicht bestanden zu haben, wahrscheinlich, weil hier die römische Kirche einen viel zu großen Einfluß übte. Hier stand das handwerksmäßige Musikantentum auf untergeordneter Stufe. Seine Repräsentanten fiedelten, pfiffen, leierten gegen Bezahlung zum Tanz und sangen allerhand Lieder, die sie anfangs selbst anfertigten oder im Volke aufsammelten, später aber auch von den eigentlichen Kunstdichtern (den Troubadouren und Minnesingern) empfingen, wodurch sie dann als Vermittler zwischen der Kunstpoesie und dem Volke eine höhere Bedeutung erhielten. Sie lebten teils an den Höfen der Großen, auf den Burgen begüterter Ritter, oder standen nachher im Dienste eines Troubadours, wo sie dann in der Regel einer anständigeren Klasse angehörten, teils trieben sie entweder allein oder in größern und kleinern Banden mit Weib und Kind ihr Wesen im Lande, heimatlos, ehrlos, rechtlos, dennoch aber Freunde des Volks und bei allen Festen und Lustbarkeiten gern gesehen. Gewöhnlich hatten sie Gaukler und Luftspringer bei sich, trieben aber wahrscheinlich auch selbst häufig diese Künste neben der Musik: das Wort *Jongleur (joculator, joglar)* bedeutet Spielmann, auch Spaßmacher oder Possenreißer. So finden sie sich bereits lange vor den Troubadours und Minnesingern. Schon im 8. Jahrhundert eifern die Schriftsteller gegen dieses leichtfertige Gesindel der *Joculatores, Minstrels, Mimi, Scurrae* usw. und tadeln die Großen, daß sie ihr Geld mit vollen Händen an solche Landstreicher wegwerfen. „Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, der weiß gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt", schreibt Alcuin in einem Briefe vom Jahre 791, und in gleicher Weise rügt Agobard, Erzbischof von Lyon, um das Jahr 836 das strafbare Verfahren derer, die dieser unsaubern Gesellschaft vollauf zu trinken geben, während sie die Armen der Kirche vor Hunger umkommen lassen. Noch viel später stellte Berthold von Regensburg die Spielleute auf gleiche Stufe mit den Vaganten und verrufenen Frauen, und noch 1537, als der Stand sich bereits um vieles gehoben hatte,

[1]) S. dazu Hortense Panum, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa (mit Abbildungen) in Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VII (1905/06).

heißt es im sächsischen Weichbild- und Lehenrecht (Sachsenspiegel): „spielleut und gaugkler sind nicht leut wie andere Menschen, denn sie nur ein schein der Menschheit haben, und fast den Todten zu vergleichen sind". Indessen fehlte es auch nicht an Stimmen, die für die Spielleute eintraten und deren Gewerbe verteidigten; sogar Thomas von Aquino gehört zu diesen Verteidigern. Auch ist die Ansicht irrig, daß die Spielleute von der Kirche exkommuniziert gewesen seien; sie wurden vielmehr nach dem allgemeinen Recht behandelt wie jeder andere Christ.[1])

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts aber begannen auch Edle und Ritterbürtige sich mit weltlicher Dichtung und Gesang zu beschäftigen. Diese Begründer der ältesten abendländischen Kunstlyrik hießen in Südfrankreich (Provence) *Troubadours*, in Nordfrankreich (Normandie) *Trouvères*, in Deutschland *Minnesinger*. Als sie auftraten, hatte sich die Roheit des Adels schon etwas gemildert und einer feinern Gesittung Raum gegeben, die Bildung des förmlichen Ordens der Ritterschaft erhob und kräftigte das Standesbewußtsein, die abenteuer- und gefahrreichen Kreuzzüge und Sarazenenkämpfe wirkten anregend auf die Phantasie, der Bänkelgesang vermochte den erwachenden höhern Ansprüchen nicht mehr zu genügen. So wurde der ritterliche Geist die Quelle einer reichen, nahezu zwei Jahrhunderte lang blühenden Kunstpoesie, und zwar zuerst in der Provence und im südlichen, dann auch im nördlichen Frankreich, in Spanien und England. Auch nach Italien erstreckte sich der Einfluß südfranzösischer Kunstlyrik, während in Deutschland ziemlich gleichzeitig mit den Provençalen die ihnen ganz ähnlichen Minnesinger erstanden.

Die provençalischen **Troubadoure,** als deren erster Guillem IX., Graf von Poitiers, 1071 bis 1127, genannt wird, scheiden sich in zwei Klassen: zur ersten gehören Männer von Reichtum, Rang und hohem Adel, darunter Könige, Fürsten, Grafen, zur zweiten angesehene Dienstleute, die an den Höfen großer Herren lebten und teils ärmere Ritterbürtige waren, teils dem bürgerlichen Stande angehörten und Hofdichter genannt wurden. Als Dichter und Sänger standen beide in gleichem Range, beide waren Kunstdichter oder Troubadoure (*trobaire*, erfinden; *Troubadour*, *Trobador*, ein Kunstdichter im Gegensatz zum Volksdichter), sie übten die *science*

---

[1]) W. Bäumker, Waren die Spielleute des Mittelalters von der Kirche exkommuniziert? (Monatshefte für Musikgeschichte 1880.) E. Michael, Geschichte des deutschen Volkes (1906), Bd. IV, S. 390 ff.

gaie (gay saber), d. h. die fröhliche Wissenschaft des Dichtens aus, wie man es später nannte. Troubadoure und Hofdichter verstanden sich aber nicht immer auf Singen und Spielen, daher nahmen sie für gewöhnlich einen Minstrel oder Spielmann in Dienst, von dem sie ihre Gesänge vortragen ließen. Diese Minstrels, die also eigentlich ganz allein die praktische Musik vertraten, begleiteten die des Singens nicht kundigen Troubadoure auf ihren Sängerfahrten oder zogen auf eigne Hand aus und sangen Lieder, die von jenen gedichtet waren, gegen Belohnung, wobei sie sich in der Regel ganz gut standen, bei dem lockern Leben aber gewöhnlich bald wieder auf dem trocknen saßen, bis ihr Gebieter ihnen mit einem neuen Liede unter die Arme griff. „Um Gottes willen, Bayona," sagte der Troubadour Uc von Saint-Cyr zu seinem Jongleur, „wie unsäglich arm und elend du gekleidet bist; doch warte, ich will dir mit einem Sirventes aus der Not helfen." Ebenso bedienten sich die Troubadoure ihrer Minstrels als Liederboten, um der an einem andern Orte weilenden Schönen oder ihrem Gönner eine neue Dichtung zu senden — bei der damals ziemlich verbreiteten Unkunde des Lesens und Schreibens allerdings die einfachste und bequemste Art. Aber auch Erzählungen pflegten die Jongleure außer den Liedern ihrer Herren vorzutragen, Romane von Tristan, vom König Marke, vom Sturm auf Tyrus, von Argilen, dem Zauberer usw., und wer sich hierin hervortat, wurde wohl auch *Comtaire* (Erzähler) genannt. — Die Kirche stand übrigens der neuen Bewegung keineswegs feindselig gegenüber. Viele Troubadoure, darunter der berühmte Peire Rogier, wurden aus Mönchen zu Sängern, und der Mönch von Montaudon erhielt sogar die Erlaubnis, nebenbei als wandernder Sänger aufzutreten. Auch in England waren die Minstrels in den Klöstern gern gesehen.[1])

Die durch den Namen *Trouvères* von den Provençalen unterschiednen Sänger Nordfrankreichs scheinen noch ältere Traditionen gehabt zu haben als die Troubadoure. Da Nordfrankreich stets politische Verbindungen mit England hatte, so ist ein Zusammenhang mit dem alten keltischen Bardentum recht wohl denkbar, darauf weist der größere volkstümliche Geist, der sich in der Poesie der Trouvères im Gegensatz zu der der Troubadoure bemerkbar macht,

[1]) Zusammenfassendes über Jongleure und Menestrels und ihr Verhältnis zu den Troubadouren in Josef Sittards Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I (1885), S. 175 ff.

und die Vorliebe für Gesänge erzählenden und didaktischen Inhalts. Später nahmen aber auch die Trouvères die höfische Kunstlyrik in vollem Umfange auf; durch sie wird die provençalische Lyrik auch nach England getragen, wo ihr namentlich Richard Löwenherz huldigte, dessen Minstrels Guillaume Blondel, Anselme Faydit und Fouquet de Marseille aus Frankreich stammten.

Hauptgegenstand war den provençalischen Sängern der Frauendienst, die Verherrlichung weiblicher Tugend und Schönheit, der Liebe Seligkeit und Schmerzen. Wie aber ihre Poesie oft mehr Verstandes- als Gefühlspoesie war, so waren auch ihre Liebesverhältnisse in den meisten Fällen nur für poetische Zwecke fingiert. Der Dichter wählte sich eine Dame als Objekt seiner Anbetung und poetischen Verherrlichung, ohne für gewöhnlich an eine nähere Vereinigung mit ihr zu denken. Häufig war sie schon verheiratet. Die meisten Gattungen der provençalischen Lyrik behandeln erotische Gegenstände; so die *Kanzone* und *Kanzonette (Chanson)* und *Halbkanzone* (Kanzone von geringerer Strophenzahl), die aber auch der Gottesverehrung gewidmet war; in der *Tenzone* (Streitgedicht) kommen meist Liebesangelegenheiten zur Sprache; das sinnlichere *Tagelied* (*alba*, Morgenrot) feiert das Glück zweier Liebenden, indem es den Anbruch des Tages und den warnenden Wächterruf verwünscht, während im *Abendliede (Serena)* der Liebende die Nacht herbeisehnt. Nichts mit Liebe zu schaffen hat das *Sirventes* (*servire*, dienen), ein Dienstgedicht oder Lied, das dem Gönner huldigte, entweder öffentliche und Privatangelegenheiten verherrlichte oder auch Personen und allgemeinen Zuständen Mißbilligung und herbe Rüge widerfahren ließ. Einige andere Gesangsarten sind das *Klagelied (planh)* um den Tod der Geliebten, eines Freundes oder Helden; die *Retroensa* mit einem Refrain; die *Runde (Canson redonda)*, worin immer der letzte Vers der voraufgehenden Strophe als erster der folgenden wiederkehrt, und, wenn sie verkettet ist, die Verse der folgenden Strophe immer mit denen der voraufgehenden von unten herauf sich reimen. *Lai (Lay, Lais)* war der Name für Lied, Gesang überhaupt, insbesondere für das Volkslied und volksmäßige Gedicht, während die Wörter *Vers, Chanson, Dit* sich mehr auf die Produkte der gelehrten und höfischen Kunstpoesie bezogen. Näheres bei Fr. Diez, Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, und Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, 1841, wo auch im Anhang Lais über Tristan, König Marke usw. mitgeteilt sind (Übertragung von A. F. Schmid). Außerdem gab es Tanzlieder, darunter die Ballade (Ballett), ferner Ringeltänze, wie sie auch in Deutschland gebräuchlich waren: das Lied wurde von einer Person gesungen, wozu die einander bei den Händen Haltenden und im Kreise Tanzenden mit einem Refrain einfielen.

Die auf uns gekommenen Weisen provençalischer und altfranzösischer Gesänge, die zunächst nur einstimmig sind, zeigen eine klare, verständliche Gliederung und eine für jene Zeit überraschend entwickelte Melodik. Man sieht ihnen an, daß sie nicht Produkte mühseliger Theorien, sondern unmittelbar von der Natur eingegebene Ergüsse eines gehobenen Gefühls in Tönen sind. Ihre Haltung ist volksmäßig, denn die Jongleure und Minstrels, die sie kompo-

nierten, standen mit dem Volke in Verbindung, waren keine Gelehrten, sondern glücklich angelegte Naturalisten, denen Organum und Solmisation kein Alpdrücken verursachten. Die Notierung der Gesänge ist die Choralnotenschrift, und wenn man sie nach der neuerdings immer mehr befürworteten Methode der Anpassung des Rhythmus an den Text abliest, d. h. keine Mensuralbestimmungen heranträgt, so tritt das Volkstümliche sehr deutlich hervor. Es begegnen uns da reizende Tanzlieder (Estampida, Ballada), Liebeslieder und erzählende Lieder. Die Liebesnovelle von „Aucassin und Nicolette“, dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehörend, enthält 21 Gesangsstücke, von denen H. Riemann (a. a. O. S. 237) ein schlichtes Lied Aucassins an den Abendstern mitteilt. Das Volkstümliche macht sich — namentlich bei Gedichten erzählenden Charakters — besonders durch den Umstand oft bemerkbar, daß außer der Anfangs- und Schlußzeile alle Verszeilen des Gedichts auf ein und dieselbe Melodie abgesungen werden. „Man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, daß wohl das Verfahren der antiken Rhapsoden beim Gesangsvortrag von epischen Gesängen ein ähnliches gewesen sein mag, und daß auch die keltischen Barden und nordischen Skalden eine ähnliche Ökonomie in der musikalischen Ausstattung ihrer Vorträge zur Geltung gebracht haben mögen.“

Die ältesten bekannt gewordenen Melodien stammen vom Chatelain de Coucy, einem Troubadour zu Ende des 12. Jahrhunderts;[1]) andre haben wir von Gaucelm Faidit, dem König Thibaut IV. von Navarra (zwischen 1201 und 1254), Adam de la Hale. Verschiedene dieser Gesänge bestätigen die Beobachtung, daß sich in Volksliedern und in andern in populärer Melodie gedachten Gesängen dieser Zeit eine bestimmte Auffassung unsrer Dur- und Molltonart zeige, während im Kirchengesang die Kirchentöne ihre Herrschaft behaupteten. In Faidits Klagelied auf König Richards Tod[2]) herrscht die Tonart *D-Moll* mit ihrer Durparallele *F-Dur*; die recht angenehme Melodie *L'Autrier par la matinée* des Königs von Navarra hält sich durchaus in *G-Dur*; ähnliches gilt

[1]) Bei La Borde, *Essai* usw. II, S. 235 ff. und Fr. Michel, *Chansons du Chatelain de Coucy*, 1830, mit musikalischen Übertragungen von F. M. Perne. Verschiedenes aus der Troubadourliteratur, freilich auf abweichenden Übertragungsprinzipien beruhend, u. a. auch bei F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, tom. V, S. 12 ff.; J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, 1889; P. Aubry in der *Revue musicale*, 1904, 1905.

[2]) Burney, A general History of music, II, S. 242.

von einer andern aus dem Roman *Alexandre* (12. Jahrhundert), von Liedern des Adam de la Hale und dem sehr schönen Lied *J'aim la flour de valour* des allerdings schon spätern Guillaume de Machault (1360).

Leider dauerte die schöne Blüte der provençalischen Poesie nicht mehr lange; schon von der Mitte des 13. Jahrhunderts an begann sie zu welken, und noch bevor dies Jahrhundert abgelaufen war, verkümmerte sie völlig unter der immer weiter um sich greifenden Verwilderung des Ritter- und Herrenstandes. Man pflegt die historische Erscheinung der Troubadourbewegung zwischen die Jahre 1090 und 1290 zu legen (Diez, a. a. O. S. 62). Auch ihr Ideenkreis war erschöpft; die während der Periode ihres Niederganges steigende Künstlichkeit in Sprache und Form, der nun die Musik nicht mehr zu folgen vermochte, war ein Zeichen der schwindenden Frische und Ursprünglichkeit. Andere Namen berühmter Troubadoure sind: Marcabrun (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts), Bertrand de Born, Rambaut von Vaqueiras, Bernhard von Ventadour, Peire Vidal, Guiraut de Borneil, Aimeric de Peguilain.

Unter den nordfranzösischen Trouvères ist Adam de la Hale (geb. um 1220 zu Arras, lebte am Hofe des Grafen von der Provence und starb um 1286 zu Neapel) der bekannteste (s. oben S. 75). Ihm wären außer dem obengenannten Thibaut von Navarra und Chatelain de Coucy u. a. noch anzureihen: Richard I. (Löwenherz) und sein Menestrel Blondel de Nesle, ferner Perrin d'Angecourt, Gautier d'Espinal und Moniot d'Arras.

Die Instrumente, die die Jongleure zum Begleiten des Gesanges oder zum Aufspielen bei Tänzen, Turnieren und Lustbarkeiten mit sich führten, waren sehr zahlreich und mannigfaltig an Arten. Der Troubadour Guiraut von Calanson, der (wie auch Guiraut von Cabreira) eine Unterweisung für Spielleute geschrieben hat, fordert von einem guten Spielmanne, daß er sich wenigstens auf neun Instrumente verstehen müsse. Demgemäß zählt ein Jongleur seine Fertigkeiten auf:

Qe sai juglere de Viele Qe sai de Muse et de Frestele
De la Gigue, de l'Armonie Et de Harpe et de Chifonie
Et de Salteire et en la Rote.

Dazu kommen noch Monochord (Trumscheit), Rebec, Mandora, Sackpfeife, Flöte, Trompete, Horn, Posaune, Trommel und Pauke, Kastagnetten und verschiedne andre Klangwerkzeuge. Diese ganzen

Orchester gebrauchte man nur bei Tänzen, Turnieren und Aufzügen. Zur Begleitung des Liedergesangs diente nur ein einzelnes Saiteninstrument, das sich, wie kaum anders denkbar, im Unisono zur Melodie hielt, hier und da den Rhythmus markierte oder auch, falls sich die Gelehrsamkeit des Spielmanns so hoch verstieg, etwas einem Organum oder einer Diaphonie Ähnliches herauszubringen versuchte. Am beliebtesten als Begleitungsinstrument waren die Viola, die von Johannes de Grocheo als das vollkommenste und feinfühligste Instrument hingestellt wird,[1]) die Cithara (Rota) oder Harfe.

Die *Rota* oder *Rotte* findet man sehr häufig genannt. Sie erscheint in zweierlei Gestalt, einmal als das alte kithara- oder lyraartige Instrument *Crwth* oder *Crowde* keltischen Ursprungs, von Guiraut von Calanson in einer seiner Spielmannsregeln siebzehnsaitig genannt, dann als Bogeninstrument, und zwar identisch mit der Vielle oder Viola, ähnlich dem bei den Troubadouren ebenfalls gebräuchlichen, nur kleineren sarazenischen Rebec, mit dem die Viola später in eins verschmolz. Im allgemeinen scheint die Viola mit drei oder vier, zuweilen aber auch mit mehr Saiten bezogen gewesen zu sein. Da ihr Korpus aber noch keine Seitenausschnitte hatte, und auf den Abbildungen für gewöhnlich kein Steg zu finden ist, konnte der Bogen nicht anders als über alle Saiten zugleich geführt werden: während auf der höchsten Saite die Melodie gegriffen wurde, tönten die tieferen, wahrscheinlich als Grundton und Quint gestimmt, beständig mit, ähnlich wie die „Stimmer“ beim Dudelsack. Es kam also eine Mehrstimmigkeit heraus, wie sie Johannes de Muris unter dem Namen *Diaphonia basilica* beschreibt, in der über einem angehaltenen Fundamentaltone eine Melodie erklingt (S. 85). Da auch noch andere Instrumente jener Zeit diese Eigentümlichkeit zeigen, wird man auf eine Vorliebe für solche Art von Harmonie schließen dürfen. So gab es neben der Sackpfeife die noch heute bei herumziehenden Savoyarden gewöhnliche Leier, Bauern- oder Bettlerleier, auch *Organistrum* genannt. Sie ist ein primitives Streichinstrument, denn statt des Bogens tritt ein dieselbe Funktion verrichtendes, mittels Kurbel zu drehendes Rad ein, und über dem Griffbrette bildet sich eine die klingenden Saitenteile bestimmende Klaviatur, wie man sie am Monochord hatte. Die tieferen Saiten klangen wie bei der Viola zu der auf der höchsten gegriffenen Melodie immer in demselben Tone fort, und wahrscheinlich seinem Rade hatte das Organistrum auch den Namen *Rota* zu verdanken.[2]) Von den andern Instrumenten, die der obige Vers nennt, ist *Muse* gleichbedeutend mit Cornamusa oder Musette, der Sackpfeife der französischen Bauern; *Frestele, Fretel, Fretiau* ist die Syrinx oder Siebenpfeife des Pan, *Gigue* (von *gigue*, Schenkel) die Geige oder Fidel, *Salteire*, ein Psalter. Nicht so leicht zu erklären ist *Chiphonie* (*Cyfoine*); gleichbedeutend mit *Symphonie*, bezeichnet es wahrscheinlich die Leier,

---

[1]) *Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas virtuales in se virtualiter includit . . ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta . . in viella omnes formae musicales subtilius discernuntur.*

[2]) Abbildungen u. a. bei Rühlmann, Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente (1882) und in illustrierten Musikgeschichten.

auf die es der beständig zusammenklingenden Saiten wegen ganz gut paßt; überdies kommt die Leier unter den von Guiraut genannten Instrumenten nicht vor, da unter Viele die Viola zu verstehen ist.

Der Einfluß der provençalischen Troubadoure hat sich auch nach Italien hin erstreckt. Dort war die Kunstlyrik, von Sizilien ausgehend, aus heimatlichen und volkstümlichen Elementen zwar selbständig erblüht, doch erfuhr sie erhebliche Einwirkungen der provençalischen Dichtung, und noch im 14. Jahrhundert schätzte man in Italien die alte provençalische Poesie, obwohl sie schon zur Zeit Dantes ihren Höhepunkt überschritten hatte. Dante hat sie (wie auch Petrarca) studiert und manche ihrer Kunstformen nachgebildet; aber der Einfluß der altklassischen Literatur wirkte auf den Begründer der italienischen Nationalpoesie und Läuterer der heimatlichen Sprache tiefer und ließ ihn Töne anschlagen, die weit mächtiger klangen als die der Liebesgesänge der Provençalen. Zu den schönen Liedern der Goliarden[1]) (im 12. u. 13. Jahrhundert), unter denen sich wahre Perlen lyrischer Poesie finden, scheinen keine Melodien überliefert zu sein.

Wie in der Provence so riefen auch in Deutschland die nämlichen geistigen Bewegungen innerhalb des Rittertums eine Dichterklasse hervor, die **Minnesänger**, die den Troubadouren in Frankreich entsprachen und die Begründer einer nationalen Kunstlyrik in Deutschland wurden. Der Ursprung des Kunstliedes war hier wie dort selbständig und heimatlich: die Minnesänger sind keineswegs nur Abkömmlinge der Provençalen, wenn auch die Poesie dieser als die ältere auf die ihrige Einflüsse geübt hat. Diese Einwirkungen, weit entfernt, das germanische Element zurückgedrängt oder in seiner Entwicklung gehemmt zu haben, treten hauptsächlich in der Herübernahme von Formen zutage — das provençalische „Tagelied“ z. B. findet bei den deutschen Minnesängern ausgedehnte Pflege —; dann aber auch in Anklängen und einzelnen offenbaren Übertragungen. Auch die Minnesänger waren meist von ritterlichem Herkommen, doch gehörten Bürgerliche und Geistliche unter ihnen nicht zu den Seltenheiten: Heinrich von Ofterdingen, einer der angesehensten Wettkämpfer im Sängerkrieg auf der Wartburg unter dem Landgrafen Hermann von Thüringen im Jahre 1207, war Bürger von Eisenach. Einen Spielmann, wie

---

[1]) Unter dem Titel *Carmina Burana*, lateinische und deutsche Gedichte einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Benediktbeuren, herausgegeben von J. A. Schmeller, Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins XVI, Stuttgart 1847.

der provençalische Troubadour, hatte der deutsche fahrende Minnesänger in der Regel nicht bei sich. Er trug seine Lieder gewöhnlich selbst vor und begleitete sich auch selbst, obwohl der Liederbotendienst in Deutschland nicht unbekannt und an fahrenden Musikanten nirgends Mangel war. Weniger vornehm als das provençalische Sängertum, standen die Minnesänger überhaupt dem Volke näher und nahmen auch mehr Volksmäßiges in sich auf. Weniger glänzend, dafür tiefer an Gefühl und reicher an persönlichen Zügen, zeigen ihre Dichtungen ein innigeres Verhältnis zur Natur und deren Poesie. Ferner unterscheidet sich ihr Minnelied in einem Punkte von dem provençalischen, mit dem es sonst fast ganz übereinkommt: der in dem Mariendienst wurzelnde Frauenkultus der Minnesänger ist allgemein und gilt dem ganzen Geschlecht, während im provençalischen Minneliede die einzige Angebetete auf Kosten der übrigen gefeiert wird. Unter den Dichtern, die in den meisten Fällen wohl zugleich auch ihre eigenen Komponisten waren, stehen Namen wie: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg, Ulrich von Lichtenstein, Heinrich von Ofterdingen, Hartmann von Aue, Nithart von Reuenthal, Konrad von Würzburg, Reinmar von Zweter, Frauenlob.

Von ihren Liederweisen ist eine ganze Anzahl auf uns gekommen.[1]) Sie zeigen eine der Form des Gedichtes sich anschließende typisch gewordene Dreiteiligkeit: die Strophe zerfällt in zwei gleiche Stollen und den Abgesang; der zweite Stollen wird nach der nämlichen Melodie gesungen wie der erste. Gleichen die letzten Zeilen des Abgesanges dem Anfange der Stollen, was nicht selten vorkommt, so wird auch die erste Melodie (mit den nötigen Abänderungen) noch einmal wiederholt. Die Notation der Minnesängermelodien ist dieselbe wie die der Troubadourgesänge: die nagelförmige Choralnote; ihre Lesung erfolgt daher nicht, wie man das auch hier lange vergeblich getan hat, nach den Vorschriften der Mensuraltheorie, sondern auf Grund der Rhythmik des Textes: die

---

[1]) Fr. H. von der Hagen, Die Minnesänger (1838—56), mit Musikproben im 4. Bande. — Die Jenaer Liederhandschrift, herausgeg. im Faksimile von K. K. Müller (1893); dieselbe nebst Übertragungen, herausgeg. von G. Holz, Fr. Saran und Ed. Bernoulli (1901). — H. Rietsch und F. A. Mayer, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (1896). — Paul Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen (1896). — H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger (Musikal. Wochenblatt 1897 und 1902). — Die wertvolle *Manessische Handschrift* aus dem 14. Jahrh. mit Beiträgen von 140 Dichtern befindet sich im Besitze der Stadt Heidelberg (ohne Melodien).

Notenzeichen haben als solche keine metrische Geltung, sondern werden nach den Grundsätzen der Versmetrik gelesen, wobei im einzelnen gewisse Regeln zu beachten sind. Unter den in jüngster Zeit ausgesprochenen Theorien ist auch für diesen Fall jene von Riemann am einleuchtendsten, die (wie schon für die Urgestalt des gregorianischen Gesanges s. oben S. 36) den vierhebigen Vers als Normalmaß festsetzt, „auf dessen Dauer zu kurze (z. B. nur sechshebige) Verse gedehnt werden, während zu lange eine Teilung erfordern".[1]) Es ergeben sich bei dieser Lesung regelmäßig Perioden von vier (modernen) Takten, also Schemata, wie wir sie noch heute bei Volks-, Tanz- und Kinderliedern antreffen, und die sehr wohl zu dem volkstümlichen Inhalt der Minnesängerdichtungen passen. Überschüssigen Noten oder Tonanhäufungen, wie sie bei der strengen Durchführung dieser Interpretation häufig vorkommen, wird der Sinn von melismatischen Verzierungen (Koloraturen) beizulegen sein (vgl. unten über die „Blumen" im Meistergesang). Es leuchtet ein, daß nunmehr die Melodik der Minnesänger nicht mehr mit der frei hinrezitierten kirchlichen Psalmodie, mit dem späteren und noch heute üblichen Choralton des gregorianischen Gesangs verglichen werden kann.

Unter den Melodien der Minnesänger begegnen uns köstliche Blüten alter deutscher Lyrik, deren Sinnigkeit und schlichte Herzlichkeit noch heute unmittelbar berühren. An der Spitze steht die Jenaer Liederhandschrift mit ihren über hundert mit der Melodie überlieferten Liedern und Sprüchen. Dem Inhalt nach haben wir geistliche und weltliche Gesänge; unter den weltlichen stehen sowohl ernste wie heitere, freundliche Lieder, Gesänge über Freundschaft und Liebe, über die Natur mit ihren Erscheinungen und Wundern, ferner auch Tanzlieder. Viele davon sind seit 1854 durch die Sammlung „Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs", für Männerchor vierstimmig bearbeitet von R. v. Liliencron und W. Stade, bekannt geworden, namentlich hat die wundersam innige Melodie „Die Erde ist erschlossen" (An Frau Minne) des Fürsten Wizlav von Rügen von je viel Freunde gefunden. Als weitere Perlen sind zu nennen „Nun schauet an den Sommer gut" des Bruder Wirner (Neuausgabe, II, 3), „So ein Freund dem

[1]) Vgl. auch Sarans und Bernoullis Abhandlungen in der Neuausgabe der Jenaer Liederhandschrift, II, S. 91 ff. Bahnbrechend für die neue Anschauung im Entziffern namentlich der rhythmischen Qualitäten mittelalterlicher Liedmelodien haben außerdem u. a. gewirkt E. Fischer, G. Jacobsthal, R. v. Liliencron, P. Runge·

andern Freunde“ von Sperrvogel (II, 20), „Menschenkind’, denket daran“ von Wizlav (II, 42), „Mich wundert, wie die Wolken“ des Meißners (II, 57), „O hoher und starker allmächtiger Gott“ vom Meister Poppe (II, 69), und die beiden den Beschluß machenden Gesänge des Ofterdingers und Wolframs. Ob bei einigen Liedern, besonders im Hinblick auf die koloraturreichen Partien in Wizlavs „List du in der minne dro“ (II, 47), auch Instrumente mitwirkten, ist noch unentschieden.

Die Poesie der Minnesänger hatte im 13. Jahrhundert ihre Höhe erreicht und war bereits um Mitte des 14. gesunken. Einzelne noch später auftretende namhafte Sänger, wie Oswald von Wolkenstein (1377 bis 1445), gehören nicht mehr zu den eigentlichen Minnesängern; Wolkensteins früheste Tätigkeit geht nicht viel über 1400 zurück, die älteste Handschrift seiner Lieder, die sich in Wien befindet und schöne Melodien enthält, stammt erst aus dem Jahre 1425.[1])

Inzwischen bildeten sich in reichen Städten Deutschlands die Schulen der **Meistersinger**: die Kunst der Dichtung und des Gesanges ging ein in die Werkstätten der Handwerker, wo sie nach reichsstädtischem Zuschnitt zunftmäßig geregelt wurde. Die Meistersinger knüpfen unmittelbar an die Minnesänger an und übernehmen manche von deren Traditionen. In der Colmarer Handschrift stehen neben den allerdings in überwiegender Zahl vorhandenen Minnesängern einzelne Meistersinger, ohne daß eine äußerliche Scheidung gemacht wurde, und wir wissen, daß gerade diese Minnesängerhandschrift bei den Meistersingern als Schulbuch hoch in Ehren stand. Hauptsitz und hohe Schule des Meistergesanges war Mainz, seine Blüte entfaltete er im 15. und 16. Jahrhundert zu Straßburg, Augsburg und München, besonders aber in Nürnberg unter Hans Sachs; im 16. Jahrhundert war er über ganz Deutschland bis zur Ostsee hinauf verbreitet.

Die Gesänge, die man Bar nannte, bestanden aus drei Gesätzen: das erste Gesätz enthält meist zwei Stollen oder kleinere Versgruppen, die gleiches Maß untereinander haben und nach derselben Melodie gesungen werden; dann folgt der etwas längere, an Maß und Melodie vom ersten Gesätz verschiedene Abgesang, und ein dem ersten Gesätz an Maß und Ton gleicher Stollen

[1]) Neuausgabe von J. Schatz und O. Koller als Bd. XI, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Zwei Melodien hatte schon Forkel in seiner Geschichte der Musik, II, S. 763 ff. mitgeteilt.

macht den Schluß. Die Melodie heißt Weise oder Ton. Es bestanden eine ganze Anzahl verschiedener Töne und Weisen, die mit besonderen Namen belegt wurden, da — ähnlich wie beim protestantischen Choral — zu einer Melodie mehrere Texte gesungen werden konnten und sich daher eine Bezeichnung der Originalkompositionen als ratsam herausstellte. So gab es einen hellen, grünen, schwarzen, gulden Ton, Kreuz-, Hof-, Kälber-, Kettenton, eine Silberweise, Morgenweise, Freud-, Maien-, Hagel-, Hundes-, Hohe Bergweise usw., Namen, die ursprünglich entweder Beziehungen zum Inhalt des originalen Textes ausdrückten oder von der Person, vom Beruf des Verfassers hergenommen waren. Später, als der Töne und Weisen immer mehr wurden, ward auch deren Bezeichnung schwerer, und es kommt zu Namen wie Hochtannenweis, Stolz-Jünglingsweis, Blau-Kornblumenweis, Abgeschiedene-Vielfraßweis, Kurze-Affenweis, Weberkrätzenweis, Buttglänzende-Drathweis usw., deren eigenartiger Geschmacklosigkeit bisher viel zu viel Gewicht beigelegt wurde; diese närrischen Tonbezeichnungen gehören bereits der Verfallzeit des Meistergesanges an, über die Joh. Christoph Wagenseils Buch von der Meistersinger Holdseligen Kunst, Nürnberg 1697, dem sie entnommen, orientiert. Für die Hochblüte des Meistergesangs kann dieser Autor, auf dessen Angaben sich auch Richard Wagner beim Entwurf seiner Meistersinger stützte, nicht überall als authentisch gelten. Wichtiger ist das sog. Singebuch des Adam Puschmann, eines der einflußreichsten Meistersinger, das 1571 geschrieben, 1584 nochmals umgeschrieben, seit kurzem in einem Neudruck auszugsweise vorliegt.[1]) Es enthält außer Melodien einen ausführlichen Traktat über Schulordnungen, Regeln und Gesetze des Meistergesangs mit Angabe der Wendungen, die als Fehler galten und gerügt wurden. Außer dieser Puschmann-Handschrift (Breslau) sind noch zahlreiche andre Handschriften mit Meistersingermelodien erhalten, so von Valentin Voigt (Jena), Ambrosius Metzger (Weimar), Hans Sachs (Zwickau), Mich. Behaim (Heidelberg), ferner solche in Nürnberg, Dresden, München, Berlin usw.[2])

Auf Grund der genannten Quellen ist es leicht, sich ein Bild des Meistergesangs zu machen. Die Notation, ein so verschiedenes

---

[1]) Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs. Herausgegeben von G. Münzer (Leipzig, 1906).

[2]) Näheres u. a. bei Curt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst Leipzig, 1901. — Derselbe in Neue Zeitschrift für Musik, 1904, Nr. 1 ff.

Bild sie auch in den einzelnen Handschriften aufweist, erfolgte in derselben Weise wie bei den Melodien der Minnesänger, also in der Form gleichlanger quadratischer Choralnoten, die dem Werte der Semibrevis entsprechen. Hier und da werden zwar längere oder kürzere Werte angezeigt, doch da der Meistergesang prinzipiell auf Silbenzählung ausgeht, d. h. die rhythmische Hebung und Senkung (Skandierung) der Verse unberücksichtigt läßt, so entsprechen ihm auch die in gleichen Notenwerten fortschreitenden Melodien, und es kommt eine Ähnlichkeit mit dem (unrhythmisierten) protestantischen Choral zustande, wobei allerdings die Freiheit des Vortrags manche sprachlichen Unebenheiten ausgeglichen haben wird. An eine mensurale Deutung ist jedenfalls ebensowenig zu denken wie bei den Melodien der Minnesänger und Troubadoure, die Rhythmik und die Taktordnung ergeben sich lediglich aus dem Text, aus der Accentuation der Worte.[1]) Der einförmige, pathetisch-feierliche Gang der Melodie wird häufig unterbrochen von Koloraturen, auch „Blumen" oder „Läuflein" genannt, deren Eintritt sich äußerlich durch Anhäufung mehrerer Noten auf einer Silbe kenntlich macht oder durch Punkte vor (hinter) den Noten angezeigt wird. Die kolorierte Silbe nahm dabei theoretisch denselben Zeitwert ein wie die unkolorierte, mag aber vielleicht in der Praxis häufig genug, namentlich am Anfang und Ende der Stücke gedehnt worden, d. h. der Freiheit des spontanen Vortrags unterworfen gewesen sein. Regel war, daß jede Verszeile in einem Atem gesungen wurde. — Unter den „Tönen" begegnen wir manchem kraftvollen, herben, männlichen, aber auch manchem zarten und freundlichen, auf den die Stimmung des Textes unverkennbaren Einfluß geübt hat. Einer der köstlichsten ist die „Silberweise" des Hans Sachs, in der man Anklänge an Luthers „Ein' feste Burg" zu hören vermeint (im Abgesang); ebenso kernig gibt sich Müglings „Langer Ton", den Rich. Wagner als Leitmotiv für seine Oper aus Wagenseils Buche entnahm; Puschmanns „Klingender Nachtigallton" mit seinen zahlreichen Koloraturen geht ersichtlich auf Nachahmung des Vogelgesangs aus. Biedere, derbe Naturen, beschränkte, aber nicht geistlose Köpfe haben diese Weisen erdacht und gesungen; von „Meistern" vorgetragen im Kreise einer erwartungsvoll lauschenden Menge, auf Texte von teils geistlichem, teils weltlichem Inhalt mögen sie kaum minderen Eindruck gemacht haben wie die priesterlichen

[1]) S. dazu Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft, 1906 (S. 17 ff [Runge], S. 28 ff. [Münzer]).

Psalmodien im Gottesdienst, denen aber doch der herzerfreuende Schmuck der Koloraturen fehlte. Die Namen der berühmtesten Meistersinger sind: Frauenlob, Mügling, Marner, Regenbogen, Muskatblüh, Michael Behaim, Konrad Nachtigal, Hans Folz, Hans Sachs.

Die Regeln für die Dichtung und den Gesang waren in einer Gesetztafel, der sogenannten *Tabulatur*, vereinigt; die Zusammenfassung aller Regeln hieß „Schulordnung". Jede Verletzung der Tabulaturvorschriften wurde von drei *Merkern*, die über Aufrechterhaltung der Tabulatur sowie der Zucht und Ordnung überhaupt wachten, angemerkt und gestraft. Ein grober Fehler waren u. a. „falsche Meinungen. So aber werden genennet alle falsche, abergläubische, schwermerische, unchristliche und ungeziemende Lehren, Historien, Exempel und schändliche unzüchtige Wörter, die der reinen seeligmachenden Lehre Jesu Christi, gutem Leben, Sitten, Wandel und der Ehrbarkeit zuwiderlauffen. Welcher derowegen dergleichen bringet oder singet, der wird nicht begabt sondern hat gäntzlich versungen. Ja, es kann ihm, nachdem die Materie wichtig, scharff untersagt und hart verwiesen, er auch von der Schul weggeschafft werden." — „Zu hoch und niedrig singen ist ein Fehler, denn man soll in einem Gesetz nit hoch und niedrig singen, sondern wie man das Gesetz angefangen, soll man es hinaus singen. Der Fehler ist größer, wenn man ein Gesang so hoch oder niedrig anfahet, daß man es mit der Stimm nit erreichen kann, sondern das Gesang höher oder niederer muß angefangen werden." „Veränderung der Thön ist ein Fehler, und geschiehet, wann man den Thon nit in gleicher Melodey aussinget; auch wann man in einem Thon mehr oder weniger Verse singet, oder auch die Reimen auswechselt und hierdurch den Thon verkehret, fälschet und anderst singet, als ihn sein Meister gesungen." „Falsche Melodey ist ein Fehler, und wird begangen, wann man einen Thon durch und durch anderst singet, als ihn sein Meister gesungen. Ein solcher Singer hat sich gäntzlich versungen." „Falsche Blumen oder Koloratur sind ein Fehler, der wird begangen, wann man einen Thon in Reimen, Stollen, oder Abgesang, mit vielen andern Blumen, Coloratur oder Läuflein singet, weder daß ihn der Meister geblümet oder coloriret hat, also daß die Melodie des Thons angegriffen und unkendtlich gemacht wird." „Vor- und Nachklang ist ein Fehler, und wird der Vorklang genennet, wann einer ein Lied singet und macht im Anfang des Reimen mit bedecktem Munde einen Klang oder Stimm, ehe dann er das Wort anhebt; deßgleichen ist auch der Nachklang, wann er den Reimen ausgesungen hat, und macht alsdann mit zugethanen Mund einen Nachschall" usw. „Wer die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schuler; der alles in derselben weiß, ein Schul-Freund; der etliche Thön, etwann 5. oder 6. fürsingt, ein Singer; der nach andern Tönen Lieder macht, ein Tichter; der einen Thon erfindet, ein Meister; alle aber, so in der Gesellschaft eingeschrieben seyn, werden Gesellschaffter genennet." (Nach Joh. Chr. Wagenseil, Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst usw., Nürnberg 1697. Ähnlich auch schon Adam Puschmann a. a. O., 1584.)

Zu Nürnberg erhielt sich der Meistergesang noch bis ins 18. Jahrhundert hinein, doch waren die Schulen in den letzten Zeitläufen so schlecht besucht, daß die Einlagen der Zuhörer in

die Büchse die Kosten nicht mehr deckten. Man hielt sie bald nur noch alle zehn oder zwölf Jahre, und um 1770 hörten sie ganz auf, während die Straßburger Schule am 24. November 1780 ihre letzte Zusammenkunft hielt.

Das fahrende Musikantentum in Deutschland, Frankreich und England trieb inzwischen, nachdem die Weisen der Troubadoure und Minnesänger bereits verklungen waren, nach wie vor sein Wesen bei Tänzen, Kirmsen und andern Lustbarkeiten auf Dörfern und in Städten und spielte mit Sackpfeife, Pommer, Schwiegel, Leier, Fiedel, Trumbscheit und andern Instrumenten von mehr oder weniger kümmerlicher Beschaffenheit auf. Mit Ausnahme der zu den gelehrten Musikern zählenden Organisten waren die fahrenden Spielleute eigentlich die einzigen Pfleger der damals weit geringer als der Gesang angesehenen und keineswegs kunstmäßig geübten Instrumentalmusik. Nach und nach aber begannen sie, des Landstreichertums müde, sich in die Städte zu setzen, zunftmäßig organisierte Korporationen oder Innungen zu bilden und sich dabei für gewöhnlich unter den Schutz eines Herrn vom Adel zu begeben. In Deutschland war die älteste dieser Korporationen die zu Wien im Jahre 1288 gestiftete *S. Nikolai-Bruderschaft*, die von 1354 bis 1376 unter dem Schirm des Erbkämmerers Peter von Eberstorff stand. Das Amt dieses Schirmherrn, unter dessen Gerichtsbarkeit alle fahrenden Leute in ganz Österreich gehörten, hieß *Ober-Spielgrafenamt*, und nachdem es durch Maria Theresia im Jahre 1777 gänzlich reformiert worden war, hat es noch bis 1782 bestanden, in welchem Jahre es Joseph II. aufhob. Diesem Wiener Oberspielgrafenamte ähnliche Einrichtungen bestanden auch in andern Gegenden Deutschlands, wo seit Ende des 14. Jahrhunderts manche Städte oder angesehene Adelsgeschlechter vom Kaiser mit der Gerichtsbarkeit über die fahrenden Leute eines gewissen Distrikts belehnt wurden. Diese oberen Schirmherren machten die höchste Behörde aus und ernannten wiederum einen *„Vicarium* oder *Locumtenentem“* (Leutnant), der unter dem Titel *Pfeiferkönig* die Aufsicht über die ganze Genossenschaft führte.

Eine solche Gerechtigkeit über die Spielleute war „als lange das, das nieman verdencket“ bei der elsässischen Familie derer von Rappoltzstein „zu einem rechten erbe lehen“. Eine im Jahre 1400 von Schmaßmann, Herrn zu Rappoltzstein, ausgefertigte Urkunde besagt, „daß Brune Wielent Herre zu Rappoltzstein, das Kunigreich Varender Lüte zwischen Hagenawer Vorste und der Byrse, dem Ryne und der Virst vor Ziten verlichen hett, Heintzmann Gerwer dem Pfiffer“. Als aber Gerber „von Krangheit wegen sins libes“ das Amt des Pfeiferkönigs niederlegte, ver-

lieh es Schmaßmann mit Beistimmung seines Bruders Ulrich und Gerbers dem Henselin, seinem „Pfiffer vnd varenden manne". Der Pfeiferkönig hatte über Aufrechterhaltung der Zunftgesetze zu wachen, die unter anderm verordneten, „daß kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckhenbläßer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen zwischen dem Hawenstein obwendig Basel und dem Hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckhen auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschaften, gemeinschafften, schießen, oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder geduldet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschafft vff vnd angenommen".

Für damalige Zeiten war diese zunftmäßige Organisation des Musikantentums jedenfalls eine segensreiche Einrichtung; denn das Vagabundieren wurde dadurch etwas eingeschränkt, Zucht und Sitte gefördert, und infolgedessen die gesellschaftliche Stellung des ganzen Standes achtbarer. Hand in Hand damit wurde auch eine bessere Ausübung der Pfeiferkunst überhaupt angebahnt. Ein Spielmann mußte nun, um seinen Beruf ausüben zu dürfen, eine ordentliche Lehrzeit durchmachen, und zwar dauerte diese ein Jahr, wenn er nur auf Dörfern, hingegen zwei Jahre, wenn er auch in Städten musizieren wollte. Daher spricht auch die Limburger Chronik nicht umsonst von einer bedeutenden Verbesserung des Pfeifenspiels nach der Mitte des 14. Jahrhunderts (vgl. S. 92, 93). Alljährlich einmal an einem bestimmten Tage, dem sogenannten *Pfeifertage*, mußte die ganze Genossenschaft zum Gericht zusammenkommen. Die Richter bestanden außer dem Pfeiferkönige aus einem Schultheiß, vier Meistern, zwölf Beisitzern und einem Weybel, doch konnte von diesem Gericht an den Schutz- oder Oberherrn appelliert werden. Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts sind Pfeifertage an den Gerichtsorten der Rappoltzsteiner Bruderschaft (zu Altenthann, Rappoltsweiler und Bischweiler im Elsaß) gehalten worden. Aus diesen Bruderschaften gingen im Laufe des 15. Jahrhunderts die ehrsamen Zünfte der *Kunst-* und *Stadtpfeifer* hervor, die an manchen Orten noch bis in unsre Tage hinein bestanden haben. Ihre jüngsten Nachkommen sind die in kleineren Städten noch bis vor kurzem vorhanden gewesenen, zunftmäßig organisierten Stadtmusikchöre, bestehend aus dem Stadtmusikanten oder Stadtmusikdirektor mit seinen Gehilfen und Lehrlingen. Die Schule, die die jungen Leute in diesen Stadtmusikchören durchzumachen hatten, war in der Regel ziemlich hart, aber auch praktisch fördernd; aus ihr sind viele nicht bloß überall brauchbare, sondern auch vortreffliche

Instrumentisten hervorgegangen, die den Kern unserer besten älteren Instrumentalkapellen ausgemacht haben. Der Mangel an guten Blasinstrumentisten an manchen unserer kleinen gegenwärtigen Konzertorchester ist wohl zum Teil noch eine Folge der Aufhebung der Stadtmusikchöre.

In Frankreich gab es schon früher als in Deutschland Pfeiferkönige. Schon 1295 war Jean Charmillon durch Philipp den Schönen zum *Rex ministelorum* oder *Roy des ménestriers* ernannt worden. Im Jahre 1330 bildete sich zu Paris eine Musikantenzunft, die im folgenden Jahre obrigkeitliche Bestätigung erhielt: die *Confrèrie de St. Julien des ménestriers.* Ihre Mitglieder hießen anfangs *Compagnons, Jongleurs, Menestrueux, Menestrels,* ihr Hauptinstrument war die Vielle (Leier)[1]. Als sich aber 1401 die Gesellschaft unter einem Patent Karls VI. reorganisierte, führten ihre Genossen den Titel *Menestrels, joueurs d'instrumens tant haut que bas,* und ihr Hauptinstrument war das vornehmere Rebec (dreisaitig, für Diskant und Baß), an dessen Stelle später die Violinen und Violen traten. Nach mittelalterlichem Zunftgebrauche wohnte die ganze Bruderschaft in einer Straße, die von ihr den Namen *Rue St. Julien des Ménestriers* erhielt; auch eine Kapelle war ihr Eigentum. Ihr oberster Schutzpatron war St. Genest, der unter Diokletian 303 den Märtyrertod erlitten hatte, ihr Vorsteher der *Roi des Ménestriers.* Doch weiß die Geschichte aus der langen Reihe dieser Regenten nur wenige namhaft zu machen: Um 1338 regierte Robert Cavernon, um 1572 Fr. Roussel, später Constantin, dann Guillaume Dumanoir I., der im Jahre 1630 mit der Krone belehnt wurde. Auf diesen folgte sein Sohn Dumanoir II. und nachher der tüchtige Geiger Jean Pierre

[1] In dem soeben zur Ausgabe gelangten Werke „Cent Motets du XIIIe siècle, publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg" von P. Aubry stehen am Schlusse einige dreistimmige Sätze, die als reine Instrumentalstücke angesehen werden können. Fünf davon sind über den Cantus firmus *In seculum* gebaut, einer (Nr. 105) trägt die Bezeichnung *In seculum viellatoris,* womit also direkt auf die Vielle angespielt wird. Die hochwichtige Publikation Aubrys liefert nicht nur neues Material zur Geschichte der französischen Motettenkomposition des 13. Jahrhunderts überhaupt (s. oben S. 73 ff.), sondern stützt auch aufs neue die Vermutung, dass Gesang mit Instrumentenspiel verbunden, insbesondere der im Tenor liegende, in langen Noten fortschreitende Cantus firmus instrumental ausgeführt wurde. Aubry weist zugleich auf ähnliche Beispiele im Codex von Montpellier. — Als Nachtrag zu dem oben über die Musik der Troubadours Gesagten sei hier noch auf die ebenfalls erst vor kurzem erschienene gründliche und umfassende Studie von J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg, 1908, verwiesen, deren vielfach neuen Resultate leider für die vorliegende Darstellung nicht mehr benutzt werden konnten.

gang nahm. Mit ihren welt- und lebensfreudigen Madrigalen, Caccen und Balladen (s. oben S. 81) vertreten sie aufs schönste das Zeitalter Petrarcas und Boccaccios. Zugleich kann man aber auch bemerken, wie gerade in der Musik, soweit die freie Produktion in Frage kam, das auf andern Gebieten jederzeit als Autorität befragte klassische Altertum als Leitstern völlig verschwindet: nirgends boten griechische oder römische Traditionen Anhalt, um Motetts, Rondos, Madrigale oder Balladen zu komponieren, und so liefert wohl kaum eine zweite Kunst — am ehesten noch die Malerei — einen kräftigeren Beweis für die außerordentliche und trotz aller Abhängigkeit von antiken Mustern selbständige Produktionskraft der Renaissance als ihre Musik.

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf das, was das 14. Jahrhundert zur Ausbildung der mehrstimmigen Kunstmusik beigetragen hat, und verfolgen alsdann deren weitere Fortschritte im 15. Jahrhundert.

Bezüglich der Satztechnik war man über die mechanische Handhabung der Stimmen, wie sie beim Organum, Fauxbourdon und zum Teil auch noch beim Discantus vorlag, hinausgedrungen und begann nun die selbständige Fortschreitung der Stimmen unter dem Namen Kontrapunkt zu lehren, wobei das Verbot paralleler Einklänge, Quinten und Oktaven bereits in aller Schärfe ausgesprochen wird (s. oben S. 78). Es stellte sich damit zugleich die Notwendigkeit der Aufzeichnung sämtlicher Stimmen heraus, was einerseits zu immer schärferem Durchdenken der Kombinationsmöglichkeiten, anderseits zur freischöpferischen, phantasiemäßigen Betätigung des Komponierenden führte. Die außerordentlich große Zahl von Kompositionsmanieren und -formen, die im Gefolge der Ars nova auftraten, beweist, daß sich innerhalb der Sätze ein charaktervolles Tonleben zu entfalten beginnt. Dabei war zu bemerken, daß die Vereinigung mehrerer Stimmen noch keineswegs nach dem Grundsatz harmonischer (akkordischer) Fortschreitung geschah, sondern einzig auf selbständige melodische Führung ausging, so daß die sich ergebenden Harmonien mehr als zufällige Zusammenklänge aufzufassen sind. Weiterhin hatte die Ars nova mit der Alleinherrschaft des Tripeltakts aufgeräumt durch Anerkennung der perfekten und imperfekten Mensur zunächst der größeren, dann der kleineren Notenwerte; sie hatte auch auf die Notation Einfluß gehabt und manche Verbesserung, die zugleich eine Vereinfachung war, befürwortet; ferner kam mit ihr eine der

kunstvollsten Formen der mehrstimmigen Musik, der Kanon, bereits zu einer ersten schönen Blüte; endlich lag ihre Bedeutung darin, daß sie — zunächst auf weltlichem, dann auf kirchlichem Gebiete — die Instrumentalmusik in vorher nicht üblicher Weise in den Vordergrund stellte (S. 83 f.).

Alle diese Errungenschaften machte sich das 15. Jahrhundert zu nutze, natürlich nicht ohne in die alten Formen neuen Geist einziehen zu lassen. Damit treten wir in einen Zeitraum ein, der zu den wichtigsten zählt, den die mehrstimmige Musik durchgemacht hat: in das „Zeitalter der Niederländer", so bisher genannt, weil die bedeutendsten Meister niederländischer Abkunft waren[1]. Diese Bezeichnung kann beibehalten werden, bedarf aber einer Einschränkung. Allerdings beginnt Italien im 15. Jahrhundert in der musikalischen Produktion einigermaßen zurückzutreten und fängt an, fremden Komponisten- und Virtuosengrößen, insbesondere eben Niederländern, Heimatrecht zu gewähren. Aber keineswegs waren es niederländische Meister ganz allein, die als Förderer der Tonkunst jetzt in Betracht kommen; vielmehr haben auch Deutsche, Franzosen und Engländer bestimmend mitgewirkt. Ja noch bevor die „erste" niederländische Schule mit Meistern wie Binchois und Dufay (um 1450) auf den Plan tritt, hat England eine Anzahl bedeutender Komponisten aufzuweisen, die gleichsam die Vermittelung zwischen jenen und der Ars nova des 14. Jahrhunderts übernahmen. Ihr Hauptrepräsentant war **John Dunstable,** von dessen Lebensdaten nur ein einziges feststeht, sein Todestag: Weihnachten 1453, und seine Beisetzung in der Stephanskirche zu Walbrook in London. Sein Geburtsjahr darf daher um 1380, die Zeit seines besten Schaffens um 1420 angesetzt werden[2]. Neben ihm sind als gleichaltrige oder jüngere Meister zu nennen: Lionel Power, Roy Henry (vielleicht Heinrich V.), Joh. Benet Anglicus, Forest, Rob. Morton, Fairfax, Damett, Cooke, denen sich aber noch eine Reihe

[1] Der italienische Geschichtsschreiber Ludovico Guiccardini schreibt über sie in seiner *Descrizione di tutti i Paesi bassi* (französ. Ausgabe 1567, S. 55): *„Ceux ci sont les vrays Maistres de Musique, et ceux qui l'ont restauré et reduicte à perfection: d'autant qu'ilz l'ont tant propre et naturelle que hommes et femmes chantent naturellement à mesure, avec très-belle grace et mélodie, au moyen de quoy conioignant l'art à la nature, font telle preuve et armonie qu'on voit et oit: et s'en trouve tousiours par toutes cours des princes de la Chrestienté."*

[2] Alles auf Dunstables Persönlichkeit und Wirken Bezügliche aus älterer und jüngerer Literatur hat V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, 1906, S. 13 ff. zusammengetragen.

anderer, z. T. nur dem Namen nach bekannter Komponisten anschließt. Wie groß der Einfluß dieser englischen Schule auf die Musik des Festlands war, und ob sie beträchtliche Einwirkungen von dieser empfangen hat, ist noch nicht völlig aufgeklärt. Sicherlich war beides der Fall, denn die regen politischen und kommerziellen Beziehungen zwischen England, Italien und den Niederlanden begünstigten eine fortwährende gegenseitige Befruchtung. Eine völlig autochthone Kunstmusik auf englischem Boden anzunehmen und die Heimat der mehrstimmigen Tonkunst überhaupt auf dies Inselland zu verlegen, möchte man Bedenken tragen, wenn auch zugegeben werden muß, daß die uralte Musikkultur Englands sich gegenüber der des Kontinents eine gewisse Selbständigkeit bewahrte. Noch sind die entsprechenden handschriftlichen Quellen in zu geringer Zahl veröffentlicht, um zu entscheiden, ob und welche Brücken zwischen England und der Ars antiqua des Festlandes bestanden. Wooldridge[1]) nimmt aus inneren Gründen zwei Zweige dieser englischen Schule an: einen, dessen Vertreter auf dem Festlande schrieben und von dessen Kunst beeinflußt wurden (namentlich nach dem Siege von Azincourt, als Frankreich von Engländern überschwemmt wurde), und einen, dessen Meister auf heimatlichem Boden die Traditionen des Landes weiterpflegte.

Die wichtigsten in Frage kommenden Handschriften sind das *Old Hall-Manuskript* (London) mit Tonsätzen von Dunstable, Lionel Power, Forest, Damett u. a., auch ungenannten Autoren, und die sogenannten *Trienter Codices* mit Stücken, die zum Teil auch in der vorigen Handschrift enthalten sind. Die Trienter Codices liegen in Bd. VII_1 und XI_1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich im Neudruck vor. Ein umfangreicher Neudruck von Werken altenglischer Tonsetzer ist „Early Bodleian Music" (I. Band Faksimiles, II. Band Übertragungen), herausgegeben von J. Stainer (1902). Tonsätze von Roy Henry, Lionel Power, Thomas Damett und Mayshuet hat W. Barcley Squire veröffentlicht in Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft II, S. 374 ff. Ebenda ein Aufsatz von Cecie Stainer über Dunstables verschiedene Kompositionen des Liedes *O rosa bella,* zu dem die gründliche analytische Studie Victor Lederers (Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, S. 159 ff.) die Ergänzung bildet (mit zwei sechsstimmigen Fassungen desselben Liedes). Bruchstücke von Kompositionen ferner in Bd. II der Oxford history of Music (Wooldridge).

In den Kompositionen dieser englischen Schule — Hymnen, Motetten, Messenbruchstücke und vollständige Messen, weltliche Lieder — tritt uns bereits eine mannigfaltigere Tonwelt, eine aus-

[1]) Oxford history of music, Bd. II (1905), S. 168.

drucksvollere Melodik und bewußt gehandhabte Harmonik entgegen. Können die Stücke der Ars nova-Komponisten des 14. Jahrhunderts uns heute kaum mehr etwas Innerliches vermitteln, so vermögen es diejenigen der um etwa 50 bis 70 Jahre jüngeren englischen und niederländischen Schule unter Umständen recht wohl. Die Sätze sind gewöhnlich dreistimmig, doch erscheinen auch zweistimmige, seltener vierstimmige. Allen liegt als Kern und Fundament ein Cantus firmus zugrunde, in den geistlichen entweder eine Melodie des gregorianischen Gesangs oder eine Hymne, in den weltlichen eine Volksweise oder eine vom Komponisten selbst erfundene Melodie. Träger dieses Cantus firmus ist der *Tenor,* der als Mittel- oder als Unterstimme erscheinen kann. Ist der Satz dreistimmig, so wird die dritte Stimme durch den sog. *Contratenor* gebildet, der für gewöhnlich eine melodisch reizlose Füll- oder Stützstimme darstellt, während die frei zum Tenor kontrapunktierende Oberstimme jederzeit vollen melodischen Wohllaut entwickelt. Alle drei Stimmen pflegen völlig selbständig, in weiten Bögen steigend und fallend, dabei rhythmisch von einander unabhängig neben einander hinzuziehen, ohne durch das Prinzip der Imitation geistig mit einander verbunden zu sein (vgl. etwa Dunstables dreistimmige Bearbeitung des Hymnus „Crux fidelis" in Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII_1, S. 183 ff.). Die Worte des Textes sind silbenweis auseinandergezerrt, auf lange melodische Strecken verteilt, ähnlich wie schon bei den Kompositionen der Ars nova, daher nur selten wirklich gesanglichem Vortrag zugänglich. Diese Tatsache, zusammen mit andern schwerwiegenden Argumenten, hat neuerdings die Erkenntnis durchbrechen lassen, daß sowohl die Kompositionen dieser englischen wie auch die der niederländischen Schulen nicht der reinen Gesangsmusik, sondern teils der reinen Instrumentalmusik, insbesondere der Orgelmusik, teils der instrumentalbegleiteten Gesangsmusik angehören. Damit rücken die Leistungen dieses Zeitalters in ein ganz neues Licht, und die von älteren Musikgeschichten vertretene Ansicht einer schon um diese Zeit hochentwickelten Literatur von „a cappella-Gesängen" muß als überwunden gelten.

Auf eine nähere Begründung dieser neuen, noch keineswegs abgeschlossenen geschichtlichen Betrachtungsweise kann hier nicht eingegangen werden. Es sei auf die schon oben S. 83, Anm. 1 genannten Schriften und auf A. Scherings augenblicklich noch angefochtenes Buch „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (1912) verwiesen. — Nicht unwichtig ist die Art der Niederschrift der mehr-

stimmigen Kompositionen dieses Zeitraums. Sie erfolgt nicht in partiturmäßiger Anordnung der Stimmen über einander, sondern so, daß jede einzelne Stimme in der Reihenfolge: Discant, Contratenor, Tenor für sich und hinter der andern in Mensuralnoten ausgeschrieben wird. Das stellte sich deshalb als notwendig heraus, weil eine partiturförmige Notation infolge des komplizierten Systems der mensuralen Noten-, Takt- und Ligaturenformen völlig unübersichtlich gewesen wäre (vgl. oben S. 69 ff.). Damit war aber auch die Möglichkeit gegeben, daß bei der Mitwirkung verschiedener Spieler oder Sänger jeder seine Stimme ohne weiteres gesondert ablesen konnte. Traten Orgel, Harfe, Laute oder andere Akkordinstrumente ein, so war es Obliegenheit der Spieler, sich selbst eine Partitur (Tabulatur) anzufertigen, d. h. sich gemäß dem Charakter seines Instruments ein übersichtliches Bild des zu Spielenden zu verschaffen. Doch ist auch einwandfrei nachgewiesen, daß gewandte Organisten ihren zwei- oder dreistimmigen Satz primavista aus den getrennt über- und hintereinander aufgezeichneten Stimmen zu spielen vermochten (vgl. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, 1910, S. 20, 98). Um das Tabulieren (s. unten S. 248 f.) zu erleichtern, fügte man auch denjenigen Stimmen den Text bei, die rein instrumental gedacht waren; doch galt er in vielen Fällen lediglich als programmatisch gedachtes „Motto“ (z. B. in Motetten). — Als wichtige Neuerung in der Mensuralnotenschrift an sich ist anzumerken, daß seit etwa 1450 die vorher schwarzen (gefüllten) Noten verschwinden und weißen (hohlen) Noten Platz machen. Die zuvor für besondere Mensurverhältnisse gebrauchten roten Noten (S. 78) werden durch schwarze ersetzt. Näheres in J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation, 1904, I.

Mit der Auffassung der mehrstimmigen Kompositionen auch des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts entweder als für Orgel oder Instrumente bestimmte reine Instrumentalstücke oder als Kompositionen für eine (solistisch oder chorisch besetzte) Stimme mit Orgel- oder Instrumentenbegleitung, fallen eine Menge Ungeheuerlichkeiten ihrer Faktur und jene ungezählten Schwierigkeiten fort, die ihre Wiederbelebung als a cappella-Musik in der Praxis fast unmöglich machten, und die Tatsache, daß das Renaissancezeitalter nicht nur über eine Fülle verschiedenster Instrumente verfügte, sondern in der Instrumentalmusik die Krone des Musizierens überhaupt erblickte, wird nunmehr erst verständlich. Die einzelnen Gattungen und Formen, in denen sich dies Musizieren bewegte, gesondert zu betrachten, fällt außerhalb des Rahmens dieser allgemeinen Musikgeschichte. Doch müssen sie wenigstens in Umrissen skizziert werden, da die gesamte Musik bis hin zur Mitte des 16. Jahrhunderts mehr oder minder auf deren Grundlagen ruht.

Da haben wir zunächst Bearbeitungen weltlicher oder geistlicher Liedmelodien, d. h. einfacher, schlichter Weisen deutscher, französischer oder englischer Abkunft. Die gesungene Melodie liegt im Tenor, sei es unverändert, sei es mit Zufügung kolorieren-

der Nebennoten; dazu führt die Diskantstimme belebte, mehr oder weniger passagenreiche Kontrapunkte aus. Tritt ein Contratenor hinzu, so hat dieser lediglich die Funktion, die Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit zu ergänzen; bei größeren liturgischen Stücken, die auf der Kirchenorgel ausgeführt wurden, fiel er gewöhnlich dem Pedal zu (zweistimmige Beispiele englischer Abkunft in großer Zahl in Stainers *Early Bodleian Music;* dreistimmige aus der französischen Chansonliteratur der Zeit Dufays z. B. bei Stainer, Dufay and his contemporaries, und in Bd. XI_1 der Denkm. d. Tonk. in Österreich). Zuweilen bildet die Tenormelodie auch die ausgeprägte Mittelstimme eines drei oder vierstimmigen Satzes (vgl. das *Ave regina* von Lionel in Sammelb. der Intern. Musikges. II, S. 378, oder die vierstimmige Bearbeitung der Melodie *Se la face ay pale* von Dufay in Denkm. d. Tonk. in Österreich XI_1, S. 252). Die französische Chanson des 15. Jahrhunderts liebt es aber auch, die Melodie zuweilen dem Sopran zu übergeben; dann haben Tenor und Contra rein instrumentale Bestimmung (Beispiel: Dufays Chanson *La belle se siet* bei Stainer a. a. O., mit einer nicht gesungenen, obwohl textierten Mittelstimme). — Eine zweite grosse Gruppe bilden die Bearbeitungen liturgischer Melodien, z. B. bei Motetten, Hymnen. Sie konnten derselben Fassung unterliegen wie die weltlichen oder halbgeistlichen Melodien. Dazu treten aber noch freie, paraphrasierte Bearbeitungen d. h. solche, in denen die Melodie vollkommen in der rein instrumentalen Bearbeitung aufgegangen ist und nicht gesungen werden kann (z. B. Dunstables Orgelstücke *Crux fidelis* und *Sub tuam protectionem* in Denkm. d. Tonk. in Österreich VII_1, S. 183, 198). Diese Bearbeitungen gehören entweder zu reinen Orgelkompositionen oder zu solchen, die von einem Instrumentenensemble ausgeführt werden konnten. — Die dritte große Gruppe umfaßt die Messen.

Die Zeit Dunstables und Dufays war es, in der nach wenigen vorangegangenen Versuchen zum ersten Mal das gesamte Ordinarium Missae einer einheitlichen kompositorischen Bearbeitung unterzogen wurde [1]). Und zwar herrschte auch bei der Messenkomposition das Prinzip der Cantus firmus-Arbeit. Schon Guillaume de Machaut (S. 80) hatte 1364 eine vierstimmige Messe geschrieben, deren ein-

[1]) Unter *Ordinarium Missae* werden die stets gleichbleibenden, unveränderlichen Teile der Messe verstanden (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus dei), unter *Propriam Missae* die nach der Bedeutung des Tages wechselnden Stücke. Auch letztere fanden mehrstimmige Bearbeitung.

zelne Sätze auf einen immer wiederkehrenden Tenor gebaut waren; doch unterzog er diesen einer so wechselvollen Variation, daß er als Kern des Ganzen kaum erkennbar wird [1]). Nunmehr wird es Regel, eine dem weltlichen oder geistlichen Liederschatz entnommene, melodisch und ryhthmisch scharf ausgeprägte Liedweise als Tenor zu benutzen, und zwar derart, daß diese Liedweise in ihrer unveränderten Originalgestalt, aber in langen, zuweilen nur aus Longa und Brevis bestehenden Noten in die Mitte gestellt wird, und die übrigen Stimmen (höchstens drei) sich als kontrapunktierende und stützende Gegenstimmen in mehr oder weniger lebhafter Bewegung um ihn herumbewegen, ähnlich wie es bei Motetten und weltlichen Liedbearbeitungen geschah. Mußte der Satz geschlossen werden, bevor die Liedweise zu Ende war, so pflegte man sie im nächstfolgenden an der unterbrochenen Stelle skrupellos als Cantus firmus wieder aufzunehmen. Eine innere Einheit der Teile wurde dadurch erreicht, daß man nicht nur für jeden der Sätze ein bestimmtes, sich gleichbleibendes „Kopfmotiv“ wählte, sondern auch weiterhin das melodische Material des Cantus firmus fleißig zur Bildung der kontrapunktierenden Gegenstimmen benutzte. Zu den ersten Messen, die das eben erläuterte, bis in die Zeit Palestrinas ungeschwächt weiterbestehende Prinzip rein ausprägen, gehören die drei Messen über das Lied *O rosa bella*, welche in Bd. XI_1 der Denkm. d. Tonk. i. Österreich neugedruckt vorliegen. Ebenda, Bd. VII_1, wurde die Messe über *Se la face ay pale* von Dufay vorgelegt. In diesen Messen mischen sich zuweilen sämtliche Bearbeitungsmöglichkeiten. Es war z. B. durchaus erlaubt, ganze Sätze der Messe auf der Orgel oder auf Instrumenten allein zu spielen, — eine Erlaubnis, von der fast alle großen Meister bis hin ins 16. Jahrhundert Gebrauch gemacht haben. Dann kann man geradezu von Orgelmessen sprechen [2]). Oder aber, der einstimmige Chor sang den Cantus firmus und ließ sich dazu von der Orgel oder dem Orchester begleiten, wobei Solosänger hinzutraten und gewisse Worte des Textes übernahmen, die der Cantus firmus-Chor nicht bringen konnte. Nur selten kam es vor, daß der gesamte Chor sich teilte und vielstimmig sang: solche Stellen sind an der schlicht akkordischen, syllabisch deklamierten Fassung der Stimmen zu erkennen. Jedoch nicht

---

[1]) Kyrie und Gloria bei Wolf, Gesch. der Mensuralnotation II, III, Nr. 17.

[2]) Die genannten Neudrucke fassen sämtliche Werke dieser Zeit noch als a cappella-Gesänge auf, was sie nicht sind.

in allen Stücken mit ausgeprägtem Cantus firmus ist dessen Gesangsausführung möglich; vielfach bildet er nur die ideelle Grundlage des Stimmengeflechts und wird in den Instrumentalsatz mit einbezogen.

Die hiermit charakterisierte Kunstpraxis läuft, wie erwähnt, durch das ganze 15. Jahrhundert und darüber hinaus bis ins 16. Jahrhundert, in dem erst ganz allmählich sich jener Stil ausbildet, der alle Stimmen gleich gesanglich führt und als „a cappella"-Stil bekannt ist. Was die Musik des hier behandelten Zeitraums des ferneren bedeutsam macht, lässt sich in folgende Punkte zusammenfassen. Rein technisch betrachtet, geben die Kompositionen des 15. Jahrhunderts zunächst eine zunehmende Abklärung des Tonsatzes zu erkennen, indem sich die Satzweise mehr und mehr von den Schlacken der primitiven Mehrstimmigkeit entfernt; es zeigt sich eine außerordentliche Steigerung der Kompositionstechnik, die allmählich zur virtuosen Handhabung der schwierigsten Satzformen z. B. des Kanons, des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts führte. Indem man sich aber beim Nachdenken über die Gesetze und Regeln, nach denen sich die Kombination mehrerer Stimmen vollziehen konnte, in das Reich unbegrenzter Möglichkeiten versetzt sah, geriet man zuweilen auf das Gebiet einer teils oberflächlichen, teils tiefsinnigen musikalischen Spekulation. Es kommt eine Zeit, in der das Tonmaterial häufig gar nicht um des Ausdrucks willen verarbeitet wird, sondern nur, um geistreiche Scherze, symbolische Zusammenhänge oder andere rationalistische Beziehungen auszudrücken. In der Zwangsjacke freiwillig gewählter Satzvorschriften sich bewegend, verliert sich die Komposition oft in äußerste Künstlichkeit, und erst nachdem das Bereich der letzten Möglichkeiten nahezu erschöpft war, wird diese gesteigerte Kompositionstechnik wieder in die richtigen Grenzen zurückgeführt. Aber selbst in ihren Extremen hat diese spekulative niederländische Satzweise der Zukunft Nutzen gebracht, insofern sie zur Aneignung der vollkommensten Herrschaft über das Tonmaterial beitrug. — Hand in Hand mit der Entwickelung der Satzkunst ging die Erschließung neuer Ausdrucksgebiete. Geistliche und weltliche Musik nehmen jetzt unter der Hand von Meistern nicht nur neue, selbständige Formen auf, sondern sie spiegeln, was bei aller Achtung vor dem technischen Können nicht übersehen werden darf, auch das Empfindungsleben neuer und um vieles feiner besaiteter Generationen wider. Wie die Formen im großen, die Formglieder im

kleinen namentlich unter Josquin de Près immer mannigfaltiger, voller und reicher werden, so wächst auch der Drang nach persönlicher Aussprache. Obwohl das Empfindungsleben noch beschränkt ist oder wenigstens heute in seiner ganzen Fülle nicht überall mehr klar herausgelesen werden kann, liegt in den Werken der großen Meister doch eine Subjektivität, die unmittelbar berührt. Man erkennt das am besten, wenn man verschiedene Kompositionen gleicher Texte, etwa das Ave Maria, miteinander vergleicht.

Zweitens ist die in Rede stehende Zeit merkwürdig durch die Entfaltung einer umfassenden, auf Resultate einer ausgebreiteten Kunstpraxis zurückgehenden und umgekehrt der Produktion regelnd und beratend sich beiordnenden Tonwissenschaft. Die Pflege humanistischer Studien, die schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts für ein wesentliches Erfordernis höherer Bildung erachtet wurden und im Verlaufe des 15. Jahrhunderts den Scholastizismus fast nur noch als Antiquität erscheinen ließen, übte ihre erhellenden und läuternden Einflüsse auch auf die Musikwissenschaft aus, wiesen sie vor allen Dingen auf die Kunst selbst und ihre lebendige Ausübung hin. Das Genie der großen Tonmeister wurde maßgebend, und die Theorie vermochte nun, ausgehend von der lebendigen Produktion und im Zusammenhange mit den älteren großen Lehrmeistern, ein Lehrgebäude aufzuführen, das auf der steigenden Erkenntnis des Wesens der Musik fest begründet war. Praxis und Theorie im Verein brachen Bahn für ein kommendes freies Kunstschaffen, wie denn eine der größten Schöpfungsepochen der Musik: die des Palestrina und des klassischen *a cappella*-Stils, unmittelbar auf die hier in Rede stehende Periode folgte und durch sie vorbereitet wurde.

Außerdem fällt *drittens* in diesen Zeitraum ein Ereignis, das, obwohl nicht von innen heraus auf die Musik Einfluß übend, doch zu ihrer Förderung und ausgebreiteten Kultur erheblich und ähnlich wie die Buchdruckerkunst zum Fortschritte der Wissenschaften beitrug: die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen.

Man hat den durch das Vorherrschen niederländischer Meister bestimmten Abschnitt der Musikgeschichte in vier aufeinanderfolgende kleinere Abschnitte zerlegt und die Eigentümlichkeit eines jeden durch den Namen des jedesmal hervorragendsten Tonmeisters zusammenzufassen gesucht. Es sind dies: Dufay, Okeghem,

Josquin und Willaert. Hat man vornehmlich die technische Ausbildung der Komposition im Auge, so läßt sich diese Einteilung mit gewissen Einschränkungen aufrecht erhalten. Im ersten Abschnitt ist der Kontrapunkt noch in der Entwickelung begriffen, im zweiten und dritten steigern sich Kunstfertigkeit und Kunstgriffe der Mensur und Notierung bis zur äußersten Höhe, und zugleich durchdringt der Ruhm der Niederländer fast das ganze musiktreibende Europa, so daß sich ihr Wirken um 1500 über Italien, Deutschland, Frankreich und Spanien erstreckt. Im vierten Abschnitt werden die Ausschreitungen der Kunsttechnik mehr und mehr verlassen, das Interesse an der technischen Spekulation schwindet, und neue Aufgaben treten entscheidend in den Vordergrund. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an sinkt der Glanz der Niederländer und erlischt mit einem der größten, allerdings nur zum Teil ihnen angehörenden Meister: Orlando di Lasso.

Knüpfen wir nochmals einen Augenblick bei den Engländern an, um dann von ihnen aus zu jenen ersten großen Niederländern zu gelangen. Wenn wir eine Anzahl ihrer Tonsätze an uns vorüberziehen lassen, so überrascht eine wunderbare Ruhe, ein teils feierlich ernstes, teils elegisch freundliches Auf- und Abwogen der Empfindung. Die scheinbar planlos nebeneinander herlaufenden Stimmen verschmelzen sich miteinander, übersteigen sich, treten auseinander und zusammen und eilen gemeinsam, jede ihr Teil zum Gesamtausdruck beitragend, von Höhepunkt zu Höhepunkt, von Kadenz zu Kadenz: der auf dem Papier sich scheinbar in drei selbständige Individuen auflösende Tonorganismus ist zur lebensvollen Äußerung eines einzigen großen Individuums geworden. Der Eindruck ist um so mystischer, als jeder Gesamtrhythmus verschwindet, und schon hier ließen sich jene Worte anführen, die Rich. Wagner über Palestrina schrieb: „Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Wir erhalten hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden." (Beethoven, III. Aufl. S. 20.) Solche Tonstücke sind u. a. das *Gloria in excelsis* des Königs Henry VI.[1]) mit seinem aus der Höhe in die Tiefe steigenden

[1]) Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, II, S. 374.

Anfang *et in terra pax,* dem inbrünstigen *gratias agimus* und dem kühn harmonisierten *Miserere nobis,* ferner Lionels feierliches und weihevolles *Ave regina*[1]) oder Dunstables in jeder Stimme von köstlichem Gesang getragenes *Crux fidelis*, das auch bereits deutlich ein Zurücktreten des Tenors und dafür eine Bevorzugung des Diskant als melodieführende Oberstimme zeigt; doch ist die Bedeutung der ganzen Schule noch nicht erschöpfend zu beurteilen, solange das obengenannte Old Hall-Manuskript nicht im vollen Umfange allgemein zugänglich gemacht und spartiert ist. Jedenfalls stehen in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Engländer auf der Höhe der kunstvollen mehrstimmigen Komposition. Ihnen schließen sich in unmittelbarer Folge, und zum Teil wohl unter ihrem Einfluß arbeitend, große Meister des Festlandes an: Dufay, Binchois, Brasart, Nic. Grenon, Busnois, Compère u. a., deren Kompositionen schon in den Trienter Codices wechselweis zwischen denen der Engländer erscheinen und daher eine gemeinsame Besprechung rechtfertigen. Der führende Geist unter ihnen ist Dufay.

Über die Lebensdaten Guillaume **Dufays** haben lange Zeit irrige Ansichten bestanden, bis Fr. X. Haberl in seiner trefflichen Monographie über den Meister (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885) das ältere biographische Material kritisch sichtete und auf Grund neuer, eigener Funde ein abgeschlossenes Bild des Lebens und Wirkens Dufays gab. Dufay wurde danach ums Jahr 1400 zu Chimay im Hennegau geboren, trat 1428 als Sänger in die päpstliche Kapelle und starb, nachdem er längere Zeit bei Philipp dem Guten von Burgund, beim Papste Felix V. in Savoyen und wahrscheinlich auch in Paris gewesen war, am 27. Nov. 1474 als Kanonikus der Kathedrale von Cambrai. Haberl hat endgültig die von Baini, Fétis und Kiesewetter vertretene Ansicht widerlegt, Dufay sei bereits 1380 päpstlicher Kapellsänger gewesen und 1432 gestorben. — Von Dufay sind mehr als 150 Kompositionen erhalten, darunter 59 weltliche und 36 geistliche Lieder: ein Verhältnis, das auch bei anderen Tonsetzern dieses Zeitraums wiederkehrt und die Ansicht recht wohl stützen kann, daß damals nicht die Kirchenmusik, wie bisher angenommen wurde, in erster Linie stand, sondern die weltliche Komposition, das weltliche Lied. — Über Gilles Binchois ist nichts weiter bekannt, als daß er gleich Dufay Kapellsänger am Hofe Philipps des Guten war und 1460

[1]) Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft II, S. 378.

zu Lille gestorben ist. Nicolaus Grenon wird 1425, Joannes Brasart 1431 unter den päpstlichen Kapellsängern genannt. Busnois und Compère gehören bereits einer jüngeren Generation an.

In der Kompositionsweise entfernen sich diese „Niederländer" nur wenig von den Engländern. Wie bei diesen bilden Tenor und Kontratenor in den geistlichen Liedern (Motetten) und Messen in der Hauptsache die Stützen für den in beweglicher Melodie darüber hinwegziehenden Diskant. Die Tenöre selbst sind frei erfunden oder einem geistlichen oder weltlichen Liede entnommen. Bei vielen Stücken ist die Grundlage des Fauxbourdon deutlich zu erkennen; in solchen Fällen findet sich die Mittelstimme oft gar nicht ausgeschrieben, sondern wird nach den Regeln der *Sights* (s. oben S. 66) ergänzt, was durch Beischriften wie „Contratenor comme faulxbourdon" kenntlich gemacht ist. Die Oberstimme schmückt dann ihre Sextenfortschreitungen mit Melismen oder belebt sie durch Vorhalte. So geartet ist z. B. Dufays Hymne *Christe redemptor* (Denkm. d. Tonk. i. Österr. VII, S. 160). Andere Stücke lehnen sich an die Manier des alten fiorierten Organums an: der Tenor schreitet in Longen oder Breven fort, der Kontratenor ebenfalls in langen Noten und in Gegenbewegung, der Diskant koloriert (Beispiel: Binchois, *Beata mater*, ebenda, S. 49). Häufig kommt es vor, daß Tenor und Kontratenor ihre Rollen vertauschen, d. h. jener diesen übersteigt, wie denn überhaupt die Verbindung der Stimmen ein fortwährendes Sichfliehen, Vereinigen und Verschlingen darstellt. Allerdings erscheinen auch Stellen, wo der Text zu einem Zusammengehen der Stimmen auffordert, z. B. in Brasarts schöner Hymne *O flos flagrans* (D. d. T. i. Ö. VII, S. 102), wo sich alle drei Stimmen auf den Worten *Pia virgo Maria* zu langen, mit Fermaten versehenen Gebetsanrufen vereinigen. Da solche Stellen jedoch nicht allzu häufig erscheinen, mag von ihnen jedesmal ein ganz besonders starker Eindruck ausgegangen sein.

Anders ist es bei den weltlichen Liedern, die sich in der Mehrzahl des schlichten homophonen Satzes (Note gegen Note) bedienen oder doch wenigstens Stimmverschlingungen komplizierterer Art meiden. Bei vielen ist das durch ihre Bestimmung als Tanzlied von vornherein gegeben; in solchen Fällen liegt dann auch die Melodie in der Oberstimme. Köstliche, volkstümliche Melodik weisen z. B. auf: Dufays Tanzlied *J'attendray tant qu'il vous playra*, Acourts *Je demande ma bienvenue*, Binchois

De plus en plus se renouvelle, Joh. le Grants *Layssies moy coy je vous en prye,* Nic. Grenons *Je suis défait* (sämtl. in Stainers Early Bodl. Music; andere in Denkm. d. T. i. Ö. X, 1). Auch Tonwortmalereien finden sich (z. B. in Dufays *Las! Que feray,* wo auf dem Worte courrer schnellere Tonbewegung eintritt), ferner humoristische Züge, z. B. in Dufays *Je ne puis plus,* wo der Tenor dreimal als Cantus firmus die lateinischen Worte *Unde veniet auxilium mihi* hineinsingt.

Zu bemerken bleibt, daß sowohl in geistlichen wie in weltlichen Stücken dieser Schule die Instrumente tätigen Anteil hatten, und zwar in doppeltem Sinne: einmal, indem sie begleitend zu den Oberstimmen traten, das andere Mal, indem sie einleitende, unterbrechende und abschließende Ritornelle ausführten. Für den ersten Fall bildet Dufays Messenfragment *Et in terra pax* (Denkm. d. T. i. Ö. VII, 145) ein Beispiel. Hier tragen Tenor- und Kontratenorstimme den Hinweis *ad modum tubae* und teilen sich während des ganzen Stückes (zuletzt hoquetähnlich) in den textlosen Vortrag der Noten c c g und c e c g; wahrscheinlich kamen Violen zur Verwendung. Für die instrumentale Ritornellmanier hat u. a. Joh. Brasart in der Motette *O flos flagrans* (ebenda, S. 102) ein Muster geliefert: außer in der Einleitung und am Schluß finden sich Instrumentalpartien nach den Worten vernalis, regalis, specialis, filia, ima, tristitia, allerdings ohne durch motivische Einheit miteinander verknüpft zu sein. In den weltlichen und Tanzliedern begegnen uns solche Ritornelle auf Schritt und Tritt; ihr Einsatz wird entweder durch Aufhören des Textes oder durch schnelle, nicht eigentlich gesangsmäßige Figuration bezeichnet. In vielen Fällen erinnert freilich nur ein meist auf den Schlußakkord eintretender Doppelgriff an die Teilnahme von Saiteninstrumenten.

Die Harmonie im Zeitalter des Dufay ist noch häufig befremdend, herbe und unbiegsam, da das Hauptgewicht noch immer auf eine korrekte und schöne Führung der einzelnen Stimmen gelegt wird. Die Dissonanzen werden teils auf akzentlosen Taktliedern als Durchgangsnoten gebraucht, teils erscheinen sie (darunter auch die Quarte) als reguläre Vorhalte, auf der Thesis gebunden, auf der Arsis aufgelöst; in der Schlußkadenz findet sich die Quart vor der Dominantterz oder die Septime vor der Sexte des Sextakkords auf der siebenten Stufe als Vorhalt. Indessen wird bei Kadenzen die Auflösung des Leittons in die Oktave sehr oft durch die Sexte der Tonart als Nebennote des Leittons unterbrochen:

c	c h h a	c
e	d ——	c

Die Mensur, deren Finessen schon allmählich aufzukeimen begannen, ist in ein neues Entwickelungsstadium getreten: Dufay notiert schon mit weißen Noten, während Schwärzung der fünf größeren Gattungen nur noch Verminderung der Zeitwerte bedeutet. In der Technik des künstlichen Kontrapunkts hatte man seit Landino stete Fortschritte gemacht. Von 1400 ab begegnen wir immer häufiger der später so beliebten Praxis, fehlende Stimmen durch Mensurumdeutung der gegebenen zu gewinnen, etwa den Kontratenor durch Diminution der Notenwerte des Tenor zu erhalten oder den Tenor selbst bei Wiederholungen auf andere Mensurwerte zu stellen. Auch Kunststücken, wie sie schon Machaut lieferte, nämlich eine Stimme zunächst vorwärts, dann rückwärts lesen zu lassen, während die anderen fortkontrapunktieren, begegnen wir im Kreise der Engländer und frühen Niederländer in steigender Zahl. So wird in Dunstables *Veni sancte spiritus* verlangt, daß der Tenor zuerst singe, wie es geschrieben steht („dicitur primo directe"), dann in Gegenbewegung („subverte lineam"), endlich daß er rückwärts gelesen („reverte removendo") und in die Unterquinte versetzt werde.[1]) Das Old Hall-Manuskript verzeichnet weitere solche auf Diminution oder Augmentation beruhende Satzkunststücke. Bei alledem ist es namentlich der Kanon, der am häufigsten verwendet wird, seitdem die Florentiner in ihrer Caccia Proben dafür vorgelegt hatten. Vergleicht man z. B. den vierstimmigen Gesang *Pontifici decori speculi* des Johannes Carmen, der mit Tapissier und Cesaris von Martin le Franc zu den bedeutenderen älteren Zeitgenossen Dufays gerechnet wird, mit der Caccia *Cacciando per gustar* des Meisters Zacharias, eines Zeitgenossen des Landino, so findet man unverkennbare Ähnlichkeiten in der Anlage.[2]) Um 1400 aber besteht nicht nur der einfache Kanon im Einklang oder in der Oktave, sondern auch schon eine Anzahl Rätselkanons, deren Auflösung durch beigeschriebene, oft poetisch gefaßte, oft bildlich gemeinte Schlüsselbemerkungen angedeutet ist. Hübsche Kanons aus Dufays Feder enthält die von F. R. und C. Stainer herausgegebene Sammlung „Dufay and his contemporaries" (London 1898), z. B.

[1]) Die Auflösung in Denkm. d. Tonk. i. Österreich, VII, S. 201 und in Oxford hist. II, S. 165.

[2]) Beide Stücke mitgeteilt in Oxford hist. II, S. 62, 176.

Par droit je puis, Resvelons nous, amoureux (mit einer bemerkenswert frei deklamierten Oberstimme), ferner die in Denkm. d. T. i. Ö. VII, S. 145 abgedruckte Messe *Et in terra pax,* die die Überschrift „Fuga duorum temporum" trägt. In solchen Sätzen tritt die fortgeschrittene kontrapunktische Gewandtheit unmittelbar hervor, obwohl es an Parallelen vollkommener Konsonanzen noch immer nicht fehlt.

Nicht dieselbe Bedeutung wie der Kanon nahm zunächst der imitierende Vokalsatz ein, also jener Stil, der auf durchgeführte strenge Nachahmung verzichtet und nur periodenweise, z. B. bei Beginn neuer Satzglieder, auf kurze Strecken von ihr Gebrauch macht, indem gleiche Worte durch das gleiche Motiv imitierend eingeführt werden. Der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts schon nicht ganz unbekannt, wie Franc. Landinos Madrigal *Tu che l'opera d'altrui* (Oxford history II, 51) beweist, tritt dieser Stil doch erst nach Dufay bestimmend in den Vordergrund, und zwar anfangs viel häufiger in weltlichen als in geistlichen Liedern, so daß es scheint, als habe auch hier der Florentiner Madrigal- und Caccia-Gesang gewissen Einfluß geübt. Dufay und seine Zeitgenossen benutzen Imitationen hauptsächlich im Instrumentalpart (Beispiele: *Je me complains piteusement* bei Stainer a. a. O. S. 108; *Pouray je avoir vostre mercy*, *Pour l'amour* in Denkm. d. T. i. Ö. VII, 152, 157), und das lange Zeit Dufay zugeschriebene, von Imitationen strotzende kleine Lied *Cent mille escus* muß daher in eine spätere Zeit gesetzt werden. Erst bei Okeghem erscheint das Prinzip als Mittel zur einheitlichen motivischen Verknüpfung der Stimmen völlig ausgebildet und beherrscht von da an vor allem die Komposition geistlichen Stils: es wird in dieser ausgebildeten Gestalt eins der Hauptkennzeichen der zweiten und dritten niederländischen Schule.

Gewissermaßen die geistige Brücke zwischen Dufays und Okeghems Stil bilden die Kompositionen von Anton Busnois, der ungefähr gleichaltrig mit Okeghem 1492 als Kapellsänger Karls des Kühnen in Brügge starb, und Loyset Compère, gestorben 1518 als Kanonikus zu St. Quentin. Bei Busnois sehen wir die Imitation bereits geschickt verwendet zur Erreichung des Eindrucks der Zusammengehörigkeit und thematischen Verwandtschaft der Stimmen. Seine dreistimmige Chanson *Je suis venut* läßt freilich nur die beiden Oberstimmen imitieren, benutzt aber das Hauptthema im Verlaufe auch schon in der Umkehrung. Auch

in seiner großen Huldigungsmotette *In hydraulis* (Denkm. d. Tonk. in Österr. VII, S. 105) finden sich längere Strecken im imitierenden Stil, und zwar besonders im zweiten Teil, der von Okeghem und seiner Bedeutung handelt, so daß man recht wohl annehmen kann, Busnois habe seinem geistigen Lehrer damit ein besonderes Kompliment machen wollen. Compère ist vor allem bekannt geworden durch sein sog. Sängergebet, das die berühmtesten Meister der niederländischen Schule aufzählt; komponiert ist es auf die häufig benutzte Liedmelodie *De tous bien plaine* als Tenor.

Die Motive für die Imitation gleicher Textworte entlehnte man dem Cantus firmus, der von nun an regelmäßig im Tenor liegt und sehr oft unter Aufgeben jeglicher rhythmischen Bewegung in langen Pfundnoten zwischen den Stimmen hindurchschreitet, daher nur in seltenen Fällen dem Hörer seiner Melodie nach zum Bewußtsein kommt. Man zog ihn auch jetzt entweder aus dem gregorianischen Gesange oder nahm, was bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts üblich bleibt, eine weltliche Melodie dazu, auch in Messen. Indem man jede Messe nach den Anfangsworten des Textes ihres Cantus firmus benannte, entstanden die im 15. und 16. Jahrhundert allgemein verbreiteten, oft wunderlichen profanen Messentitel (z. B. *Adieu mes amours; Mio marito mi ha infamato; Una musque de buscaya; Fortuna desperata; Des rouges nes* etc.). Besonders beliebt als Messentenor war die provenzalische Chanson *L'homme armé,* die sich in zahlreichen Kompositionen von Dufay an bis auf Palestrina und sogar noch in einer zwölfstimmigen Messe von Carissimi findet.[1]) Hatte eine Messe keinen solchen Tenor, so wurde sie *sine nomine* genannt. Viele Stimmen erhoben sich für und wider den Gebrauch des Einflechtens weltlicher Weisen in die Kirchenmusik, einige nahmen ihn in Schutz, andere erklärten ihn für profanierenden Unfug. An sich aber, und aus dem Geiste jener Zeit heraus, ist diese Vermischung von Kirchlichem und Weltlichem nicht so streng zu verurteilen; von einer Absicht auf Profanation war man weit entfernt, mag sich vielmehr an dem Beziehungsreichtum auf das gesamte Leben, den man der Kirchenmusik mit diesem Anknüpfen an den Volksgesang zu geben vermeinte, erfreut haben. Außerdem waren kirchliches und Volksleben damals noch inniger als heute miteinander verwachsen, und zudem erhielten die Melodien durch rhythmische Umformung, Har-

[1]) Baini, Palestrina I, 358 Anm. gibt ein Verzeichnis] von Tonsetzern, die Messen über diese Chanson geschrieben haben.

monisation und andere Veränderungen eine ganz neue innere Bedeutung — das Verfahren glich etwa dem Raffaels, der seine Geliebte zur Madonna umschuf. Später begegnen wir im protestantischen Gemeindegesang einer ähnlichen Verschmelzung von Kirchlichem und Volkstümlichem: auch hier nahm die Kirche ganz unbedenklich schöne, frische Melodien des weltlichen und Volksgesanges für ihre Choräle in Beschlag. Von unserem Standpunkt aus dürfen wir den Niederländern sogar dankbar sein für die Aufnahme weltlicher Lieder in ihre Messen, denn dadurch sind doch einige Reste unzweifelhaft sehr alter Volksweisen auf unsere Zeit gekommen.

Die Stimmenzahl der Gesänge, die nunmehr hauptsächlich Messen und Motetten sind, bewegt sich zwischen drei und vier, doch ist ein zunehmendes Überwiegen der Vierstimmigkeit zu bemerken. Neben diesen Unterschied von der ersten niederländischen Schule tritt ein weiterer: glaubte man zur Zeit Dunstables und Dufays eine oder zwei Stimmen eines Satzes in der rhythmischen und melodischen Führung vor den andern bevorzugen zu dürfen, so wird nunmehr die Gleichberechtigung der Stimmen (mit Ausnahme der den Cantus firmus tragenden) zum Gesetz. Damit war zugleich der Kunst des Kontrapunktes ein neues Ziel gesteckt.

Jean Okeghem, der Hauptvertreter dieser zweiten niederländischen Schule, war um 1430 geboren und gegen 1450 mutmaßlich Schüler Dufays in Cambrai, lebte dann in Paris und Tours, wo er nach mannigfachen Reisen als Kapellmeister König Karls VII. 1495 starb. Die meisten seiner Kompositionen erschienen in Sammelwerken, vieles blieb Manuskript, darunter Messen, Motetten, Chansons, von denen in jüngster Zeit einiges im Neudruck vorgelegt wurde (das meiste in Bd. V der Musikgeschichte von Ambros). Daß die Entwickelung des obligaten Kontrapunkts unter Okeghem sehr hoch stieg und die Satztechnik im Vergleiche zu Dufay bedeutend zunahm und flüssiger wurde, ist ebenso unzweifelhaft, wie daß man in übertriebene Künstelei fiel. Die aus dieser Zeit allgemeiner bekannt gewordenen Monumente sind zum Teil nur solche auf Künstlichkeit abzielende Stücke und wurden von späteren Theoretikern wie Glarean, Sebaldus Heyden und anderen vielfach gerade deswegen in ihre Lehrbücher aufgenommen. Man wird hierdurch leicht zu dem Schlusse verleitet, Okeghem und seine Zeitgenossen hätten nichts als Rätselkanons und andere kontra-

punktische Virtuosenstücke hinterlassen — ein Vorurteil, dem schon Kiesewetter (Geschichte 52) mit Recht entgegentritt. Trotzdem die Absichten der Tonsetzer wesentlich auf künstliche Polyphonie hingingen und die Vorliebe für den obligaten Kontrapunkt mit Nachahmungen, Kanons oder Fugen der verschiedensten Art vorwaltend war, liegen doch genug Stücke vor, bei denen man die künstliche Faktur vergißt über dem tiefen und ergreifenden Ausdruck. Neben Kiesewetter ist es A. W. Ambros gewesen, der im 3. Bande seiner Musikgeschichte auf die Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit so vieler durch kunstvollen Satz hervorstechenden Gesänge mit Nachdruck hingewiesen und zum richtigen Verständnis der niederländischen Kompositionen dieses Zeitraums angeleitet hat. Gerade für den vielgeschmähten Okeghem findet er reiche Worte der Anerkennung und weist namentlich auf die oft wundervolle Führung seiner Mittelstimmen, ihre außerordentliche Zartheit und Innigkeit hin, wie sie sich z. B. in der Chanson *Je n'ai deuil* äußert. Auch in seinen Motetten erblickt er Muster ihrer Gattung, so in der mit wohlberechneter Steigerung angelegten *Alma redemptoris* und der zu imposanter Klangfülle anwachsenden *Ut hermita solus*.

Die Ausdrücke *Kanon* und *Fuge (Fuga ligata, in conseguenza)* bedeuten für jene Zeit dasselbe, und zwar das, was wir heute Kanon nennen. Die eigentliche freie Fuge *(periodica, sciolta)* hatte man noch nicht. Von etwas ihr Ähnlichem spricht erst Zarlino, und die Quintfuge mit ihren Regeln entwickelte sich erst im 17. Jahrhundert. Unter Kanon verstand man zunächst die Regeln, Zeichen und Devisen für die Auflösung des in einer Zeile notierten *aenigmaticus* oder Rätselkanons. Tinctoris erklärt den Kanon für eine Regel, die verborgene Absicht des Komponisten herauszufinden.[1]) Später, als man auch anfing den Kanon für alle Stimmen partiturmäßig auszuschreiben, übertrug sich das Wort auf die Setzart der strengen Nachahmung selbst. Mit dem Ausdruck *Fuge* (vom lateinischen *fugere*) wollte man vielleicht das Fliehen und Verfolgtwerden des Themas durch alle Stimmen bezeichnen.

Kanons aller Art mit Augmentation und Diminution (*Crescit* und *decrescit in duplo, triplo* usw.) sowie in der Gegen- und Rückwärtsbewegung kamen unter Okeghem stark in Schwang. Man notierte sie als Rätselkanons nur in einer Zeile (*plures ex una; ex una voce tres, quator*), suchte aber die Auflösung dem Sänger mehr zu erschweren als zu erleichtern und ließ ihn häufig nicht nur die Eintritte der wiederschlagenden Stimmen, sondern auch die Schlüssel und Tonart erraten. Ein Kyrie (aus einer *Missa ad*

---

[1]) *Terminorum musicae diffinitorium*, vor 1477, latein. u. deutsch mit Erklärungen von Heinr. Bellermann in Chrysanders Jahrbüchern I, 55 ff.

omnem tonum) von Okeghem hat z. B. anstatt der Schlüssel nur Fragezeichen ähnliche Signaturen, d. h. die Stimmen konnten auf jedem der vier authentischen Töne gesungen werden, man brauchte sich das Fragezeichen immer nur im Sinne des entsprechenden C-Schlüssels auszulegen.[1]) Die Mensurverhältnisse wurden zu komplizierten Rechenexempeln, man verwirrte den Sänger durch unerhörte Taktkünsteleien; gab es doch Kanons, in denen jede Stimme unter andern Taktzeichen sang.[2]) Man schrieb auch Stimmen, die gar nicht gesungen werden durften, und das alles nicht nur ab und zu einmal zum Scherz, sondern durch ganze Messen hindurch in der Meinung, etwas der Kunst recht Würdiges damit zu verrichten.

Auch die Stimmenzahl soll zuweilen ins Übertriebene gestiegen sein, man soll Tonsätze für 30 und mehr Stimmen geschrieben haben[3]); doch war die Setzart für mehrere reale Chöre zu Okeghems Zeit noch nicht allgemein in Gebrauch, sondern wurde erst durch Willaert eingeführt. — Wenn wir nun freilich mehr von der Künstelei als von der Kunst des Okeghem und seines Zeitalters reden hören, so muß man ihm doch mehr als eine nur hoch gestiegene Beherrschung des obligaten Kontrapunktes zugestehen. Der Wohlklang leidet in den von ihm bekannt gewordenen künstlichen Sätzen allerdings manchmal unter der Gebundenheit der Stimmen, aber die Harmonie erscheint doch vollkommener und klangreicher als unter Dufay, und in der Melodie beginnen sich

---

[1]) Eine Auflösung findet sich u. a. bei A. Galli, Estetica di musica, 1900, S. 243 ff.

[2]) Einen solchen fast unausführbar scheinenden Kanon in der hypodorischen Tonart mit vier verschiedenen Taktzeichen *(Fuga quatuor vocum ex unica)* von Pierre de la Rue aus Glareans Dodekachordon 445 findet man aufgelöst in Heinr. Bellermanns Mensuralnoten usw. S. 62.

[3]) Besonders berühmt war Okeghems 36stimmiger Kanon, von dem Ornitoparchus im Micrologus (Ausg. 1517, Bl. K. 3 b) und Glarean (Dodekachordon, 454) berichtete und der lange Zeit für verschollen galt. Neuerdings hat man ihn rekognosziert in dem von Petreius in *Tomus III psalmorum*, 1542 gedruckten anonymen Stück der gleichen Beschaffenheit. Näheres bei Riemann, Handbuch der Musikgesch. II, 1, S. 237 f., Leichtentritt, Geschichte der Motette (1908), S. 32 f. — Solcher sogenannten polymorphischen Kanons gibt es aus späterer Zeit für noch mehr Stimmen; dazu gehört z. B. der Salomonische Knoten oder musikalische Irrgarten von Francesco Valentini zu 96 St., für den Athan. Kircher (*Musurgia* I, 403) sogar eine Auflösung von 512 St. in 128 Chören beibringt. Andere hat man von demselben Valentini, von Angelo Berardi, Keyrleber, Theile, Stölzel u. a. Näheres darüber bei Fr. Wilh. Marpurg, Abhandlung von der Fuge, Berlin 1753—54; II, 71.

mehr und mehr Individualisierung und Ausdruck einzustellen. Und vor allem darf nicht vergessen werden, daß, wie immer wieder betont werden muß, die gesamte Musik dieses Zeitraums, also auch die von Okeghem, nicht als reine Gesangsmusik zu betrachten ist, sondern entweder als reine Instrumentalmusik oder als Musik für eine bzw. zwei (Chor-)Stimmen mit Begleitung[1]. Die Art und Weise, wie Okeghem z. B. in der S. 133 genannten, von Petrucci fast textlos im Druck überlieferten Motette *Ut hermita solus* die drei den Tenor umspielenden Stimmen führt, spottet jeder Möglichkeit gesanglicher Ausführung. Hier ist vielleicht auch der Tenor, der das 168 Takte umfassende Stück in langen Noten durchzieht, instrumental aufzufassen. Die Komposition ist sowohl der Orgel wie einem Orchester zugänglich, ja wir haben sogar Nachricht, daß gerade dieses berühmte Stück bei der Totenfeier, die die Schüler und Freunde Okeghems für ihren Meister veranstalteten, vom Lautenisten Hame als Solostück im Arrangement für Laute vorgetragen wurde[2]. Ebenso zeigen die im Bd. 38 der Denkm. d. Tonkunst i. Österreich veröffentlichten beiden vollständigen Messen Okeghems *(Missa caput, Missa Le serviteur)* ein völlig instrumentales Gepräge. Die einzelnen Stimmen, deren Eintritt von jetzt an immer häufiger imitierend geschieht; durchmessen einen kolossalen Stimmumfang, und die Figuration ist in höchstem Grade ungesanglich. Durch Instrumente und mit tabulierter Orgelbegleitung ausgeführt, ergibt sich ein hoheitsvoller, majestätischer Eindruck, und alle Unnatürlichkeiten verschwinden[3]. Wir werden daher Okeghem, und mit ihm den weiter zu besprechenden Meistern seiner Zeit, nicht anders als dadurch gerecht werden können, daß wir sie sämtlich unter die großen Förderer der Orgel- und Instrumentalmusik rechnen und annehmen, daß sie selbst die Orgelkunst in höchstem Maße beherrschten und ausübten. Dem steht nicht entgegen, daß sie von den Zeitgenossen oft als „cantor“, und ihre Musikausübung schlechthin mit „cantare“ bezeichnet

[1] In dieser Hinsicht versagen die Analysen vom Ambros (Musikgeschichte) und seines Bearbeiters O. Kade, ebenso die von H. Leichtentritt in seiner sonst prächtigen „Geschichte der Motette“ (1908), da die Verfasser Okeghem und seine Zeit noch als Vertreter der a cappella-Musik auffassen.

[2] Guillaume Cretin in der „Déploration sur le trepas de feu Jean Okeghem“.

[3] Es sei bemerkt, daß alle diese Kompositionen ihre wahre Gestalt erst dann verraten, wenn die schwerfällige Form des alten, mit Breven und Semibreven überladenen Notenbildes in das moderne übertragen wird, was am besten geschieht, indem man die Brevis als halbe Note nimmt und dementsprechend die übrigen verkürzt. Als Taktvorzeichnung ergeben sich dann statt $\frac{3}{1}$-Takt der $\frac{3}{4}$-Takt, statt ₵-Takt der $\frac{2}{4}$-Takt.

wurden, denn „cantare“ bedeutete nicht nur schon im Altertum, sondern auch im gesamten Mittelalter nicht „Singen“ allein, sondern „Musizieren“ überhaupt (vgl. die Ausdrücke cantare organis, canere tibiis usw.).

Die hohe Ausbildung des Instrumenten-, insbesondere des Orgelspiels in dieser Zeit schließt eine vorzügliche Ausbildung des Gesanges nicht aus. Nur darf man Berichte, welche aus dem späten 16. Jahrhundert, also aus der Zeit des a cappella-Stils, stammen und sich vielleicht gar auf Elitekapellen wie die sixtinische beziehen, nicht auf das 15. und 14. Jahrhundert anwenden. Ein drei- oder vierstimmiges Singen polyphoner Chorsätze darf man, wenn nicht alle Zeichen trügen, um diese Zeit noch als ausgeschlossen annehmen. Gesungen wurde in den Werken der Kunstmusik entweder nur eine Stimme eines polyphonen Ganzen, oder zwei Stimmen, sofern sie kanonisch gehalten waren, oder es wechselten zwei oder mehr Stimmen sich gegenseitig im Vortrag ab. Nur selten kommt es vor, daß der gesamte Chor in ruhigen Akkorden auf Augenblicke zusammentritt. Diejenige Gesangsmusik, auf deren schönen und musterhaften Vortrag die Zeit am meisten Gewicht legte, war die einstimmige liturgische Choralmusik. Ihr sind die meisten Singeschulen, die meisten Methoden gewidmet worden. Sie bildete das Fundament, auf dem sich die „Figuralmusik“, d. h. die streng gemessene, vielstimmige Musik erhob. Kostete es schon unendliche Mühe, die Knaben, die die Diskantstimmen auszuführen hatten, zum annehmbaren Vortrag der Choralmusik zu erziehen, um wieviel mehr bei der im Notenbild, im Takt und in der Ausführung viel komplizierteren Figuralmusik. Über Methoden und Eigenart der Gesangsbildung des 16. Jahrhunderts gibt B. Ulrich, Über die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode, 1910, Auskunft.

Bedeutende jüngere und ältere Zeitgenossen des Dufay und Okeghem waren die Niederländer Johannes Régis, Vincent Faugues, Philippe Caron, Gaspar van Werbeke, Philippe Basiron, ferner der gelehrte Schriftsteller Joh. Tinctoris und seine Kollegen Guarnerii (Garnier) und Hycaert zu Neapel[1]). Insbesondere hoch gepriesen war **Jacob Obrecht** (Hobrecht), geb. zu Utrecht um 1450, 1474 in der Kapelle des Herzogs Herkules in Ferrara, später an der Kathedrale zu Cambrai, dann in Brügge, Antwerpen, endlich wieder in Ferrara, wo er 1505 an der Pest starb. Glarean sagt von ihm (Dodek. 456), er habe so viel Feuer und Erfindungskraft besessen, daß es ihm ein Leichtes gewesen sei, in einer Nachtwache eine ganze, durch ihre Vortrefflichkeit die Bewunderung des Kenners erweckende Messe zu

[1]) Es sei auf die ausführliche und die Hauptpunkte erschöpfende Darstellung des niederländischen Musikzeitalters von A. W. Ambros, Gesch. der Musik, Bd. III (Bd. V Musikbeispiele) verwiesen, jedoch mit der Bemerkung, daß auch Ambros noch von der ausschließlichen Bestimmung dieser Musik für a cappella-Gesang überzeugt war. Die im entgegengesetzten Sinne lautenden Ergebnisse der neuesten Forschung, die auch oben im Text verwertet sind, machen viele seiner Annahmen und Überzeugungen hinfällig.

schreiben. In allen seinen Werken offenbare er eine gewisse Majestät und verstünde überall Maß zu halten. Daß er den berühmten Erasmus von Rotterdam in der Musik unterrichtet habe, erzählt Glarean ebenfalls. Seine von Petrucci und anderen gedruckten Messen, Motetten und Chansons waren auch handschriftlich weit verbreitet und zeigen einen auf der vollen Höhe seines Zeitalters stehenden Meister, der nicht nur über alle Gattungen des künstlichen Kontrapunkts gebot, sondern auch an Ausdruckskraft seine Genossen überragte[1]). Auch bei ihnen spielen Orgel und Instrumente eine Hauptrolle, während der Gesang vertreten ist bei der Ausführung gewisser Partien der Tenöre und der Oberstimmen. Ganze Sätze, darunter vollständige Motetten und Chansons, gehören der Orgel allein an (Orgelmotetten, Orgelchansons)[2]). Viele davon überraschen durch die Herbheit und ernste Strenge ihres Ausdrucks, andere durch außerordentliche Zartheit der melodischen Linien, wieder andere durch seltsame, fast bizarre Züge, die wie geistreiche Scherze anmuten. Gerade Obrechts Werke hinterlassen den Eindruck, als ob sie auf die Entfaltung aller nur denkbaren Mittel abwechselungsreicher und farbiger Klangerzeugung ausgingen, und man darf wohl annehmen, daß sowohl am kunstliebenden Hofe zu Ferrara, wo Obrecht lange wirkte, wie auch an den großen niederländischen Kathedralen an mächtigem Aufgebot von Orgel- und Posaunenklängen nicht gespart wurde, um diesen oft gigantisch sich ausweitenden Tongebilden zu entsprechender klanglicher Wirkung zu verhelfen. Eine feierliche vierstimmige Passion nach Matthäus trug nicht wenig dazu bei, Obrechts Namen berühmt zu machen. Sie wurde das Modell, nach dem künftig viele Meister ihre Schöpfungen gleicher Art anlegten[3]). — Drei große deutsche Zeitgenossen des Okeghem und Hobrecht sind Adam de Fulda, Heinrich Isaac und Heinrich Finck. **Adam**, wahrscheinlich aus Fulda stammend, ist durch mehrere schöne Kompositionen (Lieder für Orgel mit Gesang) bekannt und hat in einem bedeutenden Traktat vom Jahre 1490 (Gerbert, *Skript.* III)

---

[1]) Eine monumentale Neuausgabe der Werke Obrechts wird von Joh. Wolf durch die Niederländische Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet und ist noch nicht abgeschlossen. Die Ausgabe faßt sämtliche Werke des Meisters als reine a cappella-Musik auf.

[2]) Vgl. die Auswahl in „Alte Meister aus der Frühzeit des Orgelspiels", Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[3]) Neudruck in O. Kades Schrift „Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631", 1893, Anhang.

seine bemerkenswerten Ansichten über Musik niedergelegt. **Heinrich Isaac**, einer der glänzendsten Sterne am damaligen Musikhimmel, war etwa 1440 vermutlich in den Niederlanden geboren, hielt sich lange in Italien auf und stand um 1490 als Kapellmeister (Organist?) an S. Giovanni in Florenz unter Lorenzo il Magnifico. Zuletzt war er Hoforganist Kaiser Maximilians in Innsbruck, wo er Ludwig Senfl zum Schüler hatte. In Florenz ist er 1517 gestorben. Isaacs Tätigkeit erstreckt sich auf fast alle Gattungen der mehrstimmigen Musik seiner Zeit, und überall hat er Zeugnisse eines begnadeten Talents hinterlassen. Schon Glarean, der im „Dodekachordon“ (1547) mehrere Stücke von ihm mitteilt, spricht bewundernd von der Kraft und dem Ausdruck, den dieser Meister seinen Kompositionen durch die Harmonie verliehen habe. Gegen diejenigen Okeghems gehalten, erscheinen sie um vieles lebensfrischer, wärmer und technisch reifer. Wir haben bedeutende Orgelmessen von ihm, große, persönlich geartete Werke, in denen insbesondere der Pedaltechnik, wie es scheint, manche überraschende Huldigung dargebracht wird. Unter den motettisch angelegten Werken seiner Feder steht das erst lange nach seinem Tode gedruckte *Chorale Constantinum* obenan[1]). Es enthält mehrstimmige Kompositionen der sog. Propriumsgesänge, d. h. jener Gesänge, die bei jeder Messe der kirchenjährlichen Feiertage wechselten. Der gregorianische Cantus firmus liegt überwiegend im Diskant und wurde vermutlich vom Knabenchor zur Orgel gesungen. Isaak zeigt sich hier nicht so sehr als Freund übermäßig kunstvoll gearbeiteter Stücke, deren allerdings auch einige vorkommen, als vielmehr als Anhänger einer freieren, mehr durch mannigfaltige Stimmengruppierung und bedachte Anlage imponierenden Richtung. Bei aller Meisterschaft im kontrapunktischen Satze verschmäht er nicht die einfache, akkordische Schreibweise, wo sie am Platze ist. Auch läßt er, um scharfe Gegensätze herauszuheben, inmitten reich polyphoner Abschnitte bisweilen längere Strecken nur zwei- oder dreistimmig erklingen, so daß hernach der Vollklang um so wuchtiger hereinbricht. Auch als Erfinder und Setzer schöner weltlicher und Kanzonen überragte Isaac viele Mitlebende[2]). „Hierin hat er eine Klarheit

[1]) Neudruck in Bd. 10 und 32 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (E. Bezecny, W. Rabl, A. v. Webern).

[2]) Lieder und Instrumentalsätze von ihm im Neudruck in Bd. 28 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (J. Wolf).

des Gesanges," sagt selbst Forkel mit richtiger Schätzung, „einen so schön und richtig markierten Rhythmus und eine so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildeteren (!) Stil des 18. Jahrhunderts zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht." (Geschichte II, 676.) Das von Forkel ebenda mitgeteilte vierstimmige Lied Isaacs „Es het ein Baur ein Töchterlein" bestätigt seine Aussprüche. Lieder und Gesänge dieses Tonmeisters sind gedruckt in den Sammlungen von Forster 1539, Kriesstein 1540, Petreius 1541 *(Trium vocum cantt. centum),* Johann Ott (115 guter neuer Lieder usw.) 1544, in Ochsenkhuns Lautentabulaturbuch 1558 und anderen ähnlichen Werken, woraus man sieht, wie gesucht und beliebt seine Arbeiten gewesen sind. Die schöne Melodie des Wanderliedes „Innsbruck, ich muß dich lassen", die zu geistlichem Text („O Welt, ich muß dich lassen", „Nun ruhen alle Wälder") in den Gemeindegesang der Protestanten übergegangen ist, mag auch von ihm erfunden sein, obwohl ihm nachweislich nur ihre früheste bekannte harmonische Behandlung (1539) angehört. **Heinrich Finck** blühte ebenfalls schon um 1480 und war gleich seinem großen Zeitgenossen Isaac so angesehn und beliebt, daß seine Lieder von seinem Großneffen Hermann Finck noch im Jahre 1536 aufgelegt wurden. Neben Isaac und Finck stehen noch Alexander Agricola (Ackermann), der 1491 am Hofe Philipps des Schönen angestellt war und 1506 in Spanien als Begleiter Philipps I. starb, und Thomas Stoltzer, gestorben 1526 in Ungarn. Von Agricola druckte Petrucci 1504 ein Buch mit fünf Messen, Stoltzer ist mit Originaldrucken nur in Sammelwerken vertreten, z. B. in Forsters Liederbuch, wo die beiden schönen Lieder „Ich klag den Tag" und „Entlaubet ist der Walde" stehen. Neudrucke geistlicher und weltlicher Stücke veranstalteten Eitner, Ambros-Kade, Riemann.

Als Lehrer entfaltete Okeghem eine umfassende Tätigkeit. Eine ganze Reihe ausgezeichneter Meister ging aus seiner Schule hervor oder stand wenigstens in sehr naher Beziehung zu ihr. Darunter gehören Pierre de la Rue (Petrus Platensis), ein Niederländer oder Franzose; desgleichen die Niederländer Antonius Brumel, Jean Ghiselin, Gaspard, Loyset Compère, Prioris und andere, die aber sämtlich, gleich Okeghem selbst, von Josquin de Près, seinem größten Schüler und dem größten Meister der Niederländer bis auf Orlando di Lasso hin, überstrahlt

wurden. In ihm verkörpert sich das Ideal der dritten niederländischen Schule.

Josquin de Près (Jossien, Jodocus Pratensis, Josquinus a Prato) soll zwar nach Kiesewetters Angabe (Gesch. 51) bereits 1455 in Okeghems Schule gewesen sein, doch ist er in diesem Jahre oder frühestens erst 1450 geboren. Über seinen Geburtsort ist man sich nicht einig, es wird Cambrai, Condé, auch St. Quentin genannt. Von 1571 steht er als Sänger am Hofe der Sforza in Mailand, ist dann Kapellsänger in Rom (von 1484 bis 1494), lebte kurze Zeit am Hofe Herkules I. zu Ferrara und starb nach öfterem Wechsel seines Aufenthalts (Cambrai, Paris unter Ludwig XII.) 1521 in Condé als Propst des Domkapitels. Alle Zeitgenossen und Nachfolger kommen überein im Lobe dieses mit seltener Genialität begabten Tonmeisters. Arbeitete er auch im wesentlichen mit dem bereits vorhandenen Material des künstlichen Kontrapunkts, so fand er doch unendlich mannigfaltige Wege zu neuer Verwertung der überkommenen Mittel und durchdrang die verwickeltsten Stimmenkombinationen mit origineller und angenehmer Melodie. Man darf ihn unter die vorzüglichsten Förderer der auf der Basis frei entwickelter Melodik sich erhebenden Polyphonie rechnen. Schon Franchinus Gafor rechnet ihn (neben Guarnerii, Gaspard, Isaac, Loyset, Brumel, Agricola u. a.) unter die angenehmsten Komponisten.[1]) Joannes Spatarus (*Tractato di Musica* 1531, bei Forkel, Geschichte II, 551) nennt ihn den Ersten seiner Zeit. Alle Schwierigkeiten überwältigte er spielend, und seinen gewagtesten Kombinationen verlieh er durch Geschmack, Charakter und Ausdruck hohen inneren Kunstwert. Luther, der Josquin überaus liebte, sagte sehr bezeichnend von seiner Herrschaft über alle Kunstmittel und seinem frischen Genie: „Josquin ist der Noten Meister, die haben es müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen"; seine Kompositionen seien „fein fröhlich, willig, milde und lieblich, nicht gezwungen noch genötigt, und nicht an die Regel stracks und schnurgleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang". In den Kapellen verdrängten Josquins Tonsätze bald alles, was vorher dort gegolten hatte, und in der päpstlichen stand er in solchem Ansehen, daß man eine beliebte sechsstimmige Mo-

---

[1]) *Practica Musicae* (zuerst 1496) Ausg. *Brixiae* 1502, fol. 72.

tette *Verbum bonum et suave* sofort zurücklegte, als man erfuhr, nicht Josquin, sondern der nachmals kaum weniger berühmte Adrian Willaert sei ihr Verfasser.

Allerdings trieb auch Josquin bisweilen die bekannten „Witze und Künsteleien" der Niederländer auf schwindelnde Höhe, und schon Glarean machte ihm zum Vorwurf, daß er sich nicht immer genug habe zügeln können. Hierin ist er indessen ganz Kind seiner Zeit. Daß sich Textinhalt und Musik damals nicht immer vollkommen deckten, lag an der oft übertriebenen Bedeutung, die man der technischen Handhabung der Mittel beilegte. Selbst angesehene Meister sollen mitunter erst die Musik gemacht und dann einen Text dazu gewählt haben. Der schon bei den Motettenkomponisten der Frankonischen Zeit verbreitete wunderliche Gebrauch des gleichzeitigen Ineinanderflechtens verschiedener Gesänge, so daß jede Stimme eines mehrstimmigen Tonstücks etwas anderes sang, blieb während des Zeitalters der Niederländer in fortgesetzter Übung; wir begegnen ihm noch bei älteren deutschen Kontrapunktisten, z. B. Senfl. Und nicht nur in der weltlichen Musik geschah das, sondern auch in kirchlichen Tonstücken wählte man nach wie vor einen weltlichen Gesang als *cantus firmus* oder ließ jede Stimme einen andern geistlichen Text absingen. Von dieser Art ist unter vielen anderen auch ein vierstimmiger Satz des Josquin, in dem die eine Stimme *Ave Regina,* die andere *Regina coeli,* die dritte *Alma Redemptoris* und die vierte *Inviolata integra* singt. Ähnliches hat man von Obrecht, Guerrero, Tinctoris, Costanzo Festa und anderen der besten Meister.

In der weltlichen Musik dieser und späterer Zeit sehr beliebt waren die sogenannten *Messanze, Mistichanze, Quodlibets,* lustige Gesänge „von allerlei Klausuln und possierlichen Liedern, wie ein Bettlermantel zusammengeflickt", wie sie noch Christoph Demantius *(Isagoge* 1632, Appendix) erklärt. Michael Prätorius nennt sie *(Synt. mus.* III, 17) „eine Mixtur von allerlei Kräutern, *una salata de Mistichanza.* Da nämlich aus vielen und mancherlei Motetten, Madrigalien und anderen deutschen weltlichen auch possierlichen Liedern eine halbe oder ganze Zeile Text mit den Melodien und Noten, so dazu und darüber gesetzet sind, herausgenommen und aus vielen Stücklein und Fläcklein gleichsam ein ganzer Pelz zusammen gesticket und geflicket wird." Allerhand Melodiestücke aus Volksliedern und anderen Gesängen mit Textbrocken verschiedensten Inhalts, gleichsam Stimmen aus den mannigfaltigsten Lebenskreisen, schwirrten darin anscheinend in lockerster Willkür, obwohl keineswegs ohne Absicht, Bezüglichkeit und oft mit viel Kunstgeschick verknüpft, bunt durcheinander, „Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechts und des Bettelmönchs, des liebenden Paares und zuchtlosen

Werbers, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge und scharfen Spottlieder, die kaum angeklungen, durch andere schon wieder verdrängt sind".[1])

Es wäre indessen ganz verfehlt, Josquins Bedeutung nach den wenigen Stücken abzuschätzen, in denen er seinen Übermut oder seine Lust am spekulativen Kontrapunkt in der angegebenen Weise in die Zügel schießen läßt. Seit der klassischen Darstellung von Ambros im dritten Bande seiner Musikgeschichte haben wir uns gewöhnt, Josquins Lebenswerk von einer andern Seite zu betrachten. Nach den in neuerer Zeit immer zahlreicher vorgelegten Neudrucken (Eitners Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. V; Ambros, Musikgeschichte, Bd. V; Commer, Collectio, Bd. VI, VIII, XI; Maldeghem, Trésor) erscheint er als einer der ersten großen Meister, der dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zukommen läßt und das gesamte Gebiet menschlicher Leidenschaften in monumentalen Tonbildern zum Ausdruck bringt. „Durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit unerbittlich auferlegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüt: Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz. Die allgemeine abstrakte Hoheit und Größe Hobrechts und Okeghems zerlegt sich, wie der ungeteilte Sonnenstrahl im Prisma sich in das leuchtende Spiel der sieben Farben teilt, in die Mannigfaltigkeit des wechselnden Ausdrucks." (Ambros.) Josquin ist reich an Zügen ernster Größe und erhabener, würdiger Einfachheit, deren Vorhandensein Palestrinas nachmaliges ruhmvolles Verdienst um die Entfaltung des grandiosen *a-cappella*-Stiles zwar nicht schmälert, aber sein Auftreten und Wirken durchaus nicht so unvorbereitet erscheinen läßt, wie manche seiner einseitigen Verehrer uns glauben machen wollen. Sie beweisen vielmehr, daß Keime zu dem eigentümlichen, von Palestrina zur

---

[1]) Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Leipzig 1850—52, Bd. II, 281. Zwei solche Quodlibets des sächsischen Kapellmeisters Matthäus le Maistre teilt O. Kade in seiner Biographie dieses Tonsetzers, Mainz 1862, als Beispiel 16 und 17 mit. Das erste „*Venite* ihr lieben Gesellen" ist fünfstimmig, das andere, „Ob ich schon arm und elend bin" ist siebenstimmig. In beiden, namentlich im ersteren, sind die verschiedenen Texte und Melodien auf eine muntere und geschickte Art ineinander verflochten. Andere Quodlibets veröffentlichte Eitner in den Beilagen der Monatshefte für Musikgeschichte 1876 (Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts).

Blüte gebrachten edlen und erhabenen Kirchenstil bereits bei Meistern des ihm voraufgegangenen Zeitabschnitts und insbesondere bei seinem größten Vorgänger Josquin vorhanden sind. In den Kontrapunkt war durch Josquin eine durchgeistigte Belebung gekommen, und die Kunstfertigkeit, wenn auch oft wohl noch um ihrer selbst willen ausgeübt, trat jetzt überwiegend in den Dienst der höheren künstlerischen Absicht. Von Josquin an datiert das allmähliche Verschwinden der bei den früheren Niederländern beliebten Rätsel-Schlüsselworte zur Entzifferung der Stimmen, die bis an die Grenze jeder Auffassungsmöglichkeit gehenden Kanonkünste mit Diminution und Augmentation und der Brauch, den Cantus firmus in zentnerschweren Longen dem einzigen Tenor zu übergeben. Bei ihm löst sich alles mehr in einen freien, lebensvollen Organismus auf, in eine schöne Einheit in der Mannigfaltigkeit. Gerade dies ist wichtig. Die erstaunliche Freiheit in Handhabung der kontrapunktischen Technik war es nicht mehr allein, wodurch sich Josquin über seine Vorgänger erhob, sondern vielmehr die geschlossenere Einheit und festere organische Durchbildung der Gesamtform, der Reichtum und die phantasievolle Vielgestaltigkeit seiner Tonbildungen, die Fülle ihres individuellen Lebens. Einen Begriff hiervon gibt z. B. seine (bei Ambros, Bd. V gedruckte) fünfstimmige Komposition des *Stabat mater,* aus zwei Teilen bestehend, deren erster über das weltliche Lied *comme femme* gebaut ist. Hier stehen die Züge, die Josquins Wesen bestimmen, alle beieinander: Kunst des Satzes, herrliche, freie melodische Deklamation in allen Stimmen, bezaubernder Wohllaut, Versenken in die wechselnden Stimmungen des Gedichts und bemerkenswerte Ansätze zu motivischer Detailarbeit. Aufmerksam gemacht sei auf den Gegensatz der beiden Teile: der erste steht hinsichtlich der Stimmung noch ganz unter dem Eindruck der Passionsszene am Kreuz, im zweiten dagegen (von *Eja mater* an) schwingt sich das Ganze zu freierem Ausdrucke auf und schließt auf einer wunderbar wirkenden Coda mit tröstlicher Zuversicht. Ein zweites Meisterstück Josquins ist das vierstimmige *Ave Maria* (in Maldeghems „Trésor"), ausgezeichnet durch die weise Gruppierung der Stimmen und seine unbeschreibliche Anmut in der Wiedergabe des Zarten, Geheimnisvollen. Analysen weiterer Motetten Josquins gibt H. Kretzschmar, dessen „Führer durch den Konzertsaal" II. Abteilung, 1. Teil aufs beste zum Verständnis der

ganzen hierher gehörigen Literatur anleitet, und Leichtentritt, Geschichte der Motette.

Die Werke des Josquin sind zahlreich, wenn auch andere Meister ihn an Produktivität übertroffen haben. Sie sind meist gedruckt und bestehen aus 3 Büchern Messen (Venedig bei Petrucci 1502—03, 3. Aufl. 1514—16), aus vielen Motetten (in den 5 Büchern Motetten, ebenda 1502—05, in den *Motetti de la Corona* ebenda 1514—19 u. a.), ferner aus Psalmen, Hymnen, Chansons. Zahlreiche Sammelwerke des 16. Jahrhunderts enthalten Josquinsche Tonsätze (vgl. Becker, Tonwerke usw.), auch sind deren manche von Glarean, Sebald Heyden, Joh. Zanger und anderen Theoretikern jener Zeit in ihre Lehrbücher als Beispiele aufgenommen worden.

Als die hervorragendsten Schüler Josquins unter den Niederländern sind zu nennen: **Nicolaus Gombert** aus Brügge, geb. gegen Ende des 15. Jahrhunderts und 1556 noch am Leben, einer der vorzüglichsten niederländischen Meister überhaupt, dessen Werke (besonders Motetten, auch Psalmen, einige Messen, eine Anzahl Chansons) in vielen Sammlungen von 1529 an bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts und später veröffentlicht wurden; Johann Mouton (gest. 1522 in St. Quentin), seit 1500 berühmt in Messen, Motetten, Psalmen, Chansons, außerdem als Lehrer des Adrian Willaert; Jacchet von Berghem (Berchem; in Italien Giacchetto di Mantova), um 1535—65 in Diensten des Herzogs von Mantua, ein tüchtiger Komponist von Messen, Motetten, Madrigalen. **Jakob Archadelt**, i. J. 1539 Sängermeister der Knaben an St. Peter im Vatikan, 1540 Sänger der päpstlichen Kapelle, später Kapellmeister des Kardinals von Lothringen und wahrscheinlich um 1560 zu Paris gestorben. Er war sehr angesehen als Komponist von Messen und Motetten, insbesondere aber als einer der ältesten und bedeutendsten Madrigalisten. Seine Madrigale erschienen von 1538—44 zu Venedig in sechs Büchern, wovon das erste bis 1617 noch zwölf bekannte Auflagen erlebte. Endlich Adrian Petit Coclicus, Sänger der päpstlichen Kapelle, später in Deutschland, zuletzt in Nürnberg lebend, als Komponist wie es scheint ohne Bedeutung, nur bekannt durch sein 1552 zu Nürnberg gedrucktes *Compendium musices*, auf dessen Titel er sich Schüler Josquins nennt.

Auch einigen Franzosen begegnen wir unter Josquins Schülern, darunter **Clement Jannequin**, ausgezeichnet durch Originalität und Kunstgeschick. Gedruckt sind von ihm außer einer Sammlung Motetten (Paris bei Attaignant 1533) besonders Chansons in verschiedenen Sammlungen von 1533 an; außerdem

Inventions musicales 1544, in denen eine Anzahl merkwürdiger Stücke mit programmatischen Tendenzen stehen. Auf Naturmalerei und Programmkomposition in der Vokalmusik verstand man sich, wie daraus zu ersehen ist, in der Periode Josquins schon vortrefflich, Tonschilderungen von Hergängen und äußeren Ereignissen und Gegenständen waren allgemein beliebt. Von ästhetischen Skrupeln betreffs Überschreitung der Kunstgrenzen fühlte man sich nicht mehr geplagt als die Programmkomponisten unserer Tage, ging dabei mit großer Unbefangenheit ans Werk und setzte Musiken über die Wappen der Kunstmäcene, schrieb Kanons über Berge, Flüsse, Türme usw.[1]) Besonders Schlachten waren ein willkommener Gegenstand musikalischer Malerei. So stellte Jannequin u. a. die Schlacht bei Marignano mit allen Kommandorufen und Trompetensignalen der Reiterei, dem Knattern der Musketen, Pfeifen, Sausen und Einschlagen der Kugeln, Säbel- und Hellebardengeklirr, alles mit der Stimme durch ähnliche Laute und nachahmende Tonphrasen dar, wir hören den Feind wanken und seine in barbarischem Deutsch-welsch herausgestoßenen Verwünschungen das Triumphgeschrei der Sieger durchtönen.[2]) Nicht weniger verlockend erschien dem Meister Jannequin der Pariser Marktspektakel; einen vierstimmigen Satz, *les cris de Paris* (1545), wob er zusammen aus den Modulationen der Ausrufe, mit denen Fisch- und Gemüseweiber und andere Straßenverkäufer ihre Ware ausbieten. Einem deutschen Meister, Johannes Eccard (Kap. VIII), bot das Treiben auf dem Markusplatz zu Venedig Stoff und Veranlassung zur musikalischen Schilderung einer ähnlichen Volksszene. Mögen uns solche Dinge auf den ersten Blick kindisch und unreif erscheinen, so darf man doch nicht verkennen, daß

[1]) Das Wohlgefallen an scherzhaften Bezüglichkeiten teilte auch Josquin mit seinen Zeitgenossen. So komponierte er, wie Glarean (S. 440) erzählt, als Ludwig XII. ein ihm gegebenes Versprechen nicht sogleich erfüllte, eine Motette: *Memor esto verbi tui servo tuo*, die übrigens so herrlich geriet, daß sie allgemeine Bewunderung erregte. Als der König seinen Wink verstand und Josquins Wunsch erfüllte, bezeigte ihm dieser seinen Dank mit einer andern: *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine.* Eine seiner schönsten Messen, über *La sol fa re mi*, soll einer ähnlichen Veranlassung ihre Entstehung verdanken (Glarean, ebenda).

[2]) Ähnliche Schlachtenstücke gibt es von Matthäus le Maistre (La Bataglia Tagliana, 1552), von Tomaso Cimelli und Trojano; selbst Andrea Gabrieli setzte zwei 1592 veröffentlichte Schlachtgemälde zu acht Stimmen, und noch 1608 verfertigte der Wolfenbüttler Kapellmeister Thomas Mancinus ein solches Tonstück zum Gedächtnis an die Schlacht bei Sievershausen. Für Instrumente kommen musikalische Schlachtenbilder bekanntlich noch in der allerneuesten Zeit vor. Jannequins Schlachtgemälde existiert auch in zeitgenössischen Arrangements für Laute.

ihnen ein tieferer Zug zu eigen war: das Wohlgefallen an dem Vermögen, auch das Verschiedenartigste und Gegensätzlichste durch die Kunst zu vereinen und in Harmonie zu bringen. Mithin lag ihnen doch ein hoher Begriff von der Musik und ihrer Macht zugrunde. In die Nähe Jannequins gehören ferner noch die Franzosen Certon, Maillard, Bourgogne, Claudin de Sermisy, der letztere bekannt durch eine bedeutende Motettenpassion für tiefe Stimmen aus dem Jahre 1534; ferner **Claudio Goudimel,** den man lange Zeit mit Unrecht als Begründer einer Musikschule in Rom ansah, aus der Palestrina hervorgegangen sein sollte. Goudimel ist aber wahrscheinlich nie in Italien gewesen. Zu Besançon um das Jahr 1505 geboren, wurde er 1572 als Hugenot ein Opfer der Bartholomäusnacht in Lyon. Unter seinen Werken stehen Messen, Motetten, Chansons und Horazische Oden, außerdem — als seine bekannteste Arbeit — die Komposition des hugenottischen Psalters, von der in Kap. VIII noch ausführlicher zu sprechen sein wird. Daß Heinrich Isaac ein Schüler des Josquin gewesen sei, berichtet Kiesewetter, aber doch wohl grundlos, da Isaac schon berühmt war, als Josquin noch ein junger Mann war. Angesehene Zeitgenossen des letzteren waren außer den obengenannten Mitschülern bei Ockenheim noch der Franzose Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt Carpentrasso genannt, erst Sänger und dann seit 1518 Kapellmeister der päpstlichen Kapelle zu Rom, wohin er nach längerem Aufenthalte zu Avignon wieder zurückkehrte; von Deutschen: Stephan Mahu, um 1520 blühend, Sänger in der Kapelle Ferdinands I., vortrefflicher Tonsetzer geistlicher Melodien (fünf Nummern in den 123 deutschen Geistlichen Gesängen, Wittenberg, bei Rhau, 1544) und weltlicher Lieder, Verfasser von Motetten und Lamentationen in einem einfachen, großartigen Stile (letztere im ersten Buche des *Novus thesaurus musicus* des Petrus Joannellus, Venedig 1568). Ferner Thomas Stoltzer (s. oben S. 139), um 1520 Kapellmeister des Königs von Ungarn; etwas später Benedict Ducis, Sixt Dietrich, Gregor Meyer und andere mehr, die bereits dem Kreise der Setzer geistlicher Melodien der protestantischen Kirche angehören, deren Wirken mit dem Erscheinen des Waltherschen Gesangbuches 1524 beginnt, wovon im übernächsten Kapitel ausführlicher die Rede sein wird.

Von unberechenbarem Einflusse auf die gesamte Musikpflege war die *Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen* durch Ottavio Petrucci da Fossombrone im Jahre 1501.

Der bis dahin und auch später noch hin und wieder gebräuchliche Holztafeldruck[1]) war umständlich, schwerfällig und teuer, Abschriften waren kostspieliger und schwerer zu erlangen. Daher mußte diese neue Erfindung für die Musik ein ähnlicher Segen werden wie die Buchdruckerkunst für die Ausbreitung der Wissenschaften. Anfangs druckte Petrucci zu Venedig unter einem 1498 von der dortigen Signoria ihm auf zwanzig Jahre erteilten Privilegium, das nach Ablauf auf weitere fünf Jahre verlängert wurde. Im Jahre 1513 kehrte er in seinen Heimatsort Fossombrone zurück und setzte dort seine Arbeiten fort unter einem vom Papst Leo X. ausschließlich ihm gewährten Vorrechte, Musikwerke für Orgel und Gesang zu drucken, das für die gesamte Christenheit auf fünfzehn Jahre Geltung haben sollte. Seit 1523 scheint er den Notendruck aufgegeben und nur noch Bücher gedruckt zu haben. Er starb 1539.

Das älteste, bereits im Jahre 1501 aus seiner Druckerei hervorgegangene Werk ist der erste Teil (A) von *Harmonice musices Odhecaton*, einer Sammlung von 33 dreistimmigen Motetten des Josquin, Compère, Brumel, Gaspard, Ghiselin, Alex. Agricola und Pinarol. Darauf folgten 1502 der zweite Teil (B) dieser Sammlung, ferner das erste Buch, im nächsten Jahre zwei andere Bücher Josquinscher Messen, und das unter dem Titel *Canti cento cinquanta* (C) berühmte Sammelwerk meist französischer weltlicher Lieder von verschiedenen Tonsetzern. Weiterhin Messen von Obrecht, Brumel, Ghiselin, Pierre de la Rue, 1504 von Alex. Agricola, 1505 von de Orto, 1506 von Heinr. Isaac. Dann in der Folge eine große Anzahl Messen und Motetten der angesehensten Tonmeister; 1507 vier Bücher Lautentabulaturen; in den Jahren 1504—08 die sehr merkwürdigen neun Bücher italienischer *Frottole* (s. unten); 1514—19 erschienen die berühmten vier Bücher *Motetti de la Corona*, so genannt von einer auf dem Titel befindlichen Krone, zahlreiche Tonsätze von Josquin, Carpentras, Mouton, Fevin, Brumel, Lupus, Loyset (Compère), Costanzo Festa und anderen enthaltend, im ganzen 83 Stücke. Alle diese Drucke sind typographische Kostbarkeiten ersten Ranges. — Petrucci hatte aber nur für die Noten und andere Musikzeichen bewegliche Lettern. Die spätere und heutige Art, auch die Linien aus kleinen

[1]) Notenproben z. B. in Nic. Burtii *Musices opuscul.* Bononiae 1487; in *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* von Hugo von Reutlingen, Straßburg, Joh. Pryß 1488; Gafurius, *Practica musicae* 1496, 1502; Andr. Ornitoparchus, *Micrologus*, Leipzig, bei Val. Schumann, 1517. In kleineren Musikkompendien sind bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Notenbeispiele noch sehr häufig in Holz geschnitten. Auch größere Holztafeldrucke findet man noch nach Erfindung der beweglichen Typen. Ein Druck in niederländischer und lateinischer Sprache (zu Ehren Maximilians I.) „Ghe-print in der stadt von Antwerpen — Bi my Jan de gheet. Int iaer ons heren M.CCCCC. en. xv“ [1515] in Folio enthält 17 Seiten vierstimmiger Gesänge mit Text ganz in Holz geschnitten. Über den Gesängen steht der Name Benedictus de opitijs, Organist in London, vielleicht identisch mit Benedict Ducis (s. oben).

an den Noten hängenden Teilen zusammenzusetzen, kannte er noch nicht. Daher trennte er, wie auch andere Drucker bis etwa um 1530, den Liniendruck vom Notendrucke. Man schnitt die Linien in Blei- oder Zinnplatten oder goß sie als Lettern von Schriftmasse, aber jede Linie aus einem Stücke. Dann druckte man erst die Liniensysteme, dann die Noten und den Text, so daß diese Drucke also Doppeldrucke sind.

Petruccis Erfindung verbreitete sich ziemlich schnell, und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden eine Reihe angesehener Notendruckereien. In Deutschland soll schon bald nach Petrucci Peter Schöffer (der Sohn) von Mainz als zweiter selbständiger Erfinder[1]) des Mensural-Notendruckes mit beweglichen Typen aufgetreten sein, und daß er diese Kunst schon 1512 zu großer Vollendung gebracht hat, beweist sein Druck von „Arnolt Schlick, Tabulaturen Etlicher lob | gesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lau- | ten“ usw., am Schlusse datiert: Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Vff sant Matheis abennt. Anno M. D. xij.[2]).

[1]) Für einen solchen galt auch Erhard Oeglin zu Augsburg mit seinem Drucke der Tonsätze zu antiken Oden von Peter Tritonius (*Melopoiae* etc.) vom Jahre 1507. Nach Arnold (Chrysanders Jahrb. II, 17. Anm.) soll dieser Druck jedoch ein Holztafeldruck sein. Arnolds übrige ebenda gemachte Angaben über den Notendruck sind offenbar unrichtig. — Übrigens beziehen sich alle diese Notizen nur auf den Mensuralnotendruck. Choralnotendrucke mit beweglichen Typen gibt es schon früher, z. B. von Ulrich Hahn (1476) in Rom, Jörg Reyser (1481) in Würzburg, Octavianus Scotus in Venedig. Auch der von Erhard Ratdolt (1505) zu Augsburg. Jedenfalls zeichnet sich der auf diese Art hergestellte Druck des *Liber missalis secund. ritum eccles. Constantiensis* schon durch große Schönheit aus.

[2]) Exemplar in der Leipziger Stadtbibliothek. Die Linien sind mit Lettern, der ganzen Länge nach aus einem Stücke bestehend, und die Noten usw. sehr sauber darauf gedruckt. Den Versuch, die Linien in kleine mit den Noten verbundene Teile zu zerlegen, also Linien und Noten zugleich durch denselben Druck herzustellen, machte 1525 zuerst der Franzose Pierre Haultin. Aber das Verfahren bleibt immerhin eine gute Weile schwankend, und manche späteren Drucke stehen an Sauberkeit und Deutlichkeit den ersten Versuchen bei weitem nach. So sind z. B. die *Motetti de la corona, Roma expens. Jacobi Junte, impr. ex arte Joh. Jac. Pasoti et Val. Dorich,* 1527, ein Doppeldruck mit untergedruckten ganzen Linien. Ebenso die vortrefflich ausgeführten Notenbeispiele in Joh. Frosch, *Rerum musicar. opusculum rarum* etc., Straßburg, bei Peter Schöffer und Matthias Apiarius 1535; und sogar noch der gleichfalls sehr gute Druck von Matth. Werrecoren, *Cantuum* 5 *voc. lib. I, Mediolani ap. Franc. et Sim. Moschenios* 1555 ist auf diese Art durch Doppeldruck angefertigt. Hingegen sind schon die Notenbeispiele in den beiden Ausgaben von Seb. Heydens *De arte canendi,* Nürnberg, bei Joh. Petreius, 1537 und 1540, mit jenen kleinen mit den Noten verbundenen Linienteilen hergestellt, also einfache Drucke nach der Art Haultins. Ebenso die 1541 aus derselben Offizin hervorgegangenen *Trium vocum Cantiones centum.* Einen Übergang zu diesen scheinen solche Doppeldrucke (mit Choralnoten) zu bilden, in denen die Linien zwar zuerst allein gedruckt, aber schon aus kleinen gleich langen Stücken zusammengefügt sind, wie in dem vorhin erwähnten *Liber missal. Constant.* durch Ratdolt 1505; dem *Missale Herbipolens.* 1509; dem *Missale Hildesemens.* Nürnberg durch G. Stuchs von Sultzbach 1511; dem hübschen *Cantorinus roman.* mit voraufgehendem *Compend. musices, impr. Venetiis per Lucantonium de Giunta* 1513 (alle mit roten Linien).

Zu Nürnberg blühten schon in den dreißiger Jahren die Notendruckereien des sehr tätigen Hieronymus Andreä (genannt Formschneider, Graphäus), dessen Geschäftsteilhaber der um die Veröffentlichung von Musikwerken verdiente Johann Ott gewesen zu sein scheint; ferner des Johann Petreius und Montanus und Neuber. In München entfaltete seit 1540 Adam Berg eine sehr ausgebreitete Tätigkeit, in Augsburg druckte 1540 Melchior Kriesstein. In Wittenberg wurde Georg Rhau (Rhaw) durch seine schon seit 1524 daselbst betriebene Druckerei ein ausgezeichneter Förderer namentlich des deutschen Kirchengesanges. Zu Leipzig druckten Nicolaus Wolrab und Nicolaus Faber. Außerhalb Deutschlands florierten besonders die venezianischen Druckereien des Luca Antonio Junta und des Ottaviano, später Girolamo Scotto (*Scotus*); besonders aber gelangte die 1536 zu Venedig errichtete Druckerei des Antonio Gardano zu großem und ihren Gründer lange überdauerndem Rufe. Ein wahrer Prachtdruck ist z. B. die große von Petrus Joannellus zusammengestellte Motettensammlung, die unter dem Titel *Novus Thesaurus musicus* 1568 in sechs Stimmbüchern in Quart aus dieser Offizin hervorging. In Rom verlegten und druckten seit 1523 Jacobus Junta und Johannes Pasotus, in Paris schon in den zwanziger Jahren Pierre Attaignant und seit Mitte des Jahrhunderts die Familie Ballard, deren Wirksamkeit sich über mehr als zwei Jahrhunderte erstreckte. In den Niederlanden wurden viele gute Werke durch Tylman Susato und Petrus Phalesius (Phalèse) ans Licht gestellt, und auch an anderen Orten haben manche tüchtige Drucker in einzelnen Werken Hervorragendes geleistet.[1])

Mehrstimmige Musiken wurden damals noch nicht in Partitur gedruckt, es gab nur Stimmbücher. In großen, für das Sängerpult in den Kirchenchören bestimmten Drucken (auch in vielen Gesangbüchern kleinen Formats) befinden sich alle Stimmen bisweilen zwar in einem Bande und auf den zusammengehörenden Blattseiten, doch nicht partiturmäßig Takt für Takt untereinander gesetzt, sondern jede Stimme für sich, nur damit die Sänger alle aus einem Buche singen konnten. Der Gebrauch, Tonwerke in Partitur herauszugeben, fand erst ziemlich spät, nicht vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und auch da erst nach und nach

---

[1]) So verdient u. a. der zierliche Druck des Lautenbuches von Wolff Heckel, Straßburg durch Urban Wyß 1556, 4° obl., alles Lob; und zu den typographischen Meisterstücken des späteren 16. Jahrhunderts gehören die zu Genf 1583 durch Jean de Laon in fünf Stimmbüchern 4° obl. veröffentlichten *Cent cinquante Pseaumes de David à 4—8 part.* des Paschal de L'Estocart. Die meisten der hier genannten Drucke liegen auf der Hamburger Stadtbibliothek.

Verbreitung, wenn auch vereinzelte Partiturdrucke schon früher, sogar schon im späteren 16. Jahrhundert vorkommen. Bis gegen Ende des 16. und zum Teil noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts steht der Notendruck auf einer hohen Stufe der Vollendung. Schärfe, Schönheit, Sauberkeit und Korrektheit sind durchschnittlich gut, zum Teil vorzüglich. Namentlich Simone Verovio in Rom, der 1586 mit Noten in Kupferstich hervortrat, einem Verfahren, das bis weit ins 18. Jahrhundert bestehen blieb, ragt hervor. Aber schon von 1600 an begann der Zweig herunterzukommen und war endlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so tief gesunken, daß Gottlob Immanuel Breitkopfs durchgreifende Verbesserungen um 1755 fast für eine neue Erfindung gelten konnten. — Ausführlicheres über den älteren Notendruck findet man bei Anton Schmid, Ottaviano dei Petrucci und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert, 1845; Chrysander, Allgem. Musikal. Zeitung, 1879 (Abriß); Riemann, Notenschrift und Notendruck (1896); Mantuani, Über den Beginn des Notendrucks (1901).

VI

Das Madrigal in Italien und England — Willaert und die Chromatiker — Theoretiker

So sehen wir die unmittelbare künstlerische Produktion nicht nur in glücklichem Vereine mit der wissenschaftlichen Tätigkeit weiter unten zu erwähnender Theoretiker, sondern auch kräftig unterstützt werden durch den Schrift- und Notendruck. Damit wurde für die Entwickelung der Tonkunst und die Verallgemeinerung ihres Studiums aufs beste und erfolgreichste gewirkt, wie denn auch die Anzahl der innerhalb des letzten, vierten Abschnitts der niederländischen Schule schaffenden und lehrenden Tonmeister in den verschiedenen Ländern ungemein groß ist. Der Höhepunkt war zwar mit Josquin schon erreicht, doch dauerte das Ansehen der Niederländer an den Kapellen und Höfen auch während dieser vierten Periode (1520—60) unvermindert fort; in Italien war sogar ihre Wirksamkeit seit etwa 1500 lebhafter als zuvor. Als gegen Ende dieses Abschnitts ihr Glanz zu sinken beginnt, treten sie indessen nicht vom Schauplatze ihres Wirkens ab, ohne in Italien ein bleibendes Denkmal ihrer vieljährigen Herrschaft gestiftet zu haben, nämlich die bedeutende Schule des Adrian Willaert zu Venedig, deren Spuren bis in späte Zeiten hineinreichen. Ehe wir seines Schaffens und seiner Schüler gedenken, seien noch einige Bemerkungen über einzelne neue musikalische Kunstformen dieser Zeit eingefügt.

Zwei große Tatsachen sind es, durch die das geistige Leben des 16. Jahrhunderts in Schwung gesetzt wurde. Die eine ist das Wiedererwachen eines neuen und kräftigen religiösen Sinnes und

das damit verbundene Streben der Kirche nach Erhebung aus dem Zustande der Versunkenheit. Die andere ist der immer mächtiger um sich greifende Einfluß des bereits im vorigen Jahrhundert und schon früher wieder aufgenommenen Studiums der antiken Kunst, Poesie und Wissenschaft, das in hohem Grade läuternd auf den Geschmack einwirkte und eine Fülle neuer Ideen wachrief. Für die Tonkunst wurden die klassischen Studien insofern folgenreich, als sie — abgesehen von der allgemeinen Geschmacksveredelung — in den Musikern den Wunsch erregten, es in der Wirkung und der Einfachheit der Musik den Alten gleich zu tun. An Vorbildern antiker Musik aber gebrach es gänzlich; nur Dichtungen waren da, und auch an ihnen konnten nur Metrum und Rhythmus als zwei der Musik und Poesie gemeinsame Faktoren Anknüpfungspunkte bieten. In Deutschland fing man jetzt an, neben den nationalen weltlichen Liedern antike Versmaße, besonders Horazische Oden in Musik zu setzen. Petrus Tritonius war der erste, der, angeregt durch die von Conrad Celtis zu Ingolstadt gehaltenen Vorlesungen über Horaz, Tonsätze über Versmaße der Alten versuchte und im Jahre 1507 bei Oeglin zu Augsburg drucken ließ. Sein Beispiel fand sofort Nachahmung, so bei Ludwig Senfl (1534, 1557), von dem Tritonius vorausgesagt hatte, daß er dereinst die volle Befähigung für eine solche Aufgabe an den Tag legen werde; ferner bei Benedict Ducis (1539), dem großen Orgelmeister Paul Hofhaimer (ebenfalls 1539) und anderen, wie überhaupt die Komposition antiker und ihnen nachgebildeter Oden zugleich mit der mehrstimmigen Behandlung des weltlichen und Volksgesanges im ganzen 16. Jahrhundert und darüber hinaus sehr verbreitet war. Auch geistliche Dichtungen verfaßte man seit Mitte des 16. Jahrhunderts in antiken Versmaßen und gab mehrere Sammlungen mit den dazu gehörigen Tonsätzen (von Joachim a Burck, Eccard, Hammerschmidt) im Druck heraus. Wenn Minervius, der Herausgeber der Oden Senfls, in der Vorrede bemerkt, die Stücke seien täglich am Schlusse der Horazvorlesungen des Celtis von dessen Hörern gesungen worden, so wissen wir anderseits, daß jene zahlreichen geistlichen Oden, wie sie die Gesangskompendien und Lehrbücher der Lateinschulen bevölkerten, von den Schülern teils nach den Lateinstunden, teils bei öffentlichen Schulakten oder anderen Gelegenheiten (Frühgebet, Tischgebet, Ferienschluß, Schuleinweihung usw.) gesungen wurden. Vierstimmige Oden zu diesem Zwecke von Tritonius, Ducis u. a.

in Hexametern usw. enthalten z. B. die *Erotemata* des Luc. Lossius (1590), die *Isagoge ad artem musicam* des Joh. Crusius (1592), die *Synopsis Musicae* des Barth. Gesius (1609). War demnach die Beschäftigung der Musiker mit der antiken Poesie und ihrer Rhythmik in erster Reihe gelehrter Natur, so kam sie doch, wie die Beschäftigung mit dem weltlichen Liede überhaupt, der musikalischen Rhythmik, der Melodik und der ganzen Tongestaltungsweise sehr zugute. Denn wenn man die klassischen Metren in ihrer originalen Gestalt festhalten wollte, so mußte man von einer polyphonen Bearbeitung absehen und rein akkordisch schreiben, d. h. im Satze nota contra notam, der aber gerade damals in Deutschland für weltliche Lieder nicht üblich war. So beschränkte sich die Tätigkeit der Odenkomponisten auf das Aneinanderreihen von Akkordsäulen und deren richtige Rhythmisierung auf Grund der Versschemata, selbstverständlich unter Wahrung der Gesetze der Stimmführung. Bezugnahme auf den jeweiligen Inhalt der Oden ist nicht zu entdecken; diese Musik ist keine Ausdrucksmusik, sondern dient lediglich dazu, den chormäßigen Scansionsvortrag zu beleben und zu regeln. Das Fortschrittliche bestand im Aufgreifen des homophon rhythmisierten Satzes, den dann später auch das weltliche Lied, freilich in viel lebendigerer Gestalt, aufnimmt.[1]) — Stärker und unmittelbarer noch als in Deutschland äußerten sich die Einflüsse der klassischen Studien auf die Musik in Italien, wo sie am Ende des 16. Jahrhunderts den dramatischen Musikstil ins Leben riefen, nachdem sie schon vorher der für die Musikentwickelung so wichtigen, einen bedeutenden Stilumschwung bewirkenden Kunstform des Madrigals den Boden bereitet hatten.

Die in der Kirchenmusik dieses Zeitalters vorherrschende Tonform war die Motette. Weltlichen Ursprungs (S. 73), war sie allmählich ganz auf die Kirche übergegangen und hier nach und nach der Tummelplatz aller möglichen kontrapunktischen Künste geworden. Sie erwuchs (als kirchliche Tonform) aus dem Choral. Der alten Motette lag eine Melodie des gregorianischen Gesanges, später auch die eines weltlichen Liedes als Cantus firmus zugrunde oder bot ihr wenigstens das thematische Material. Erst allmählich, besonders in der neueren Motette des Orlando di Lasso und seiner

---

[1]) Näheres über diesen eigentümlichen Kompositionszweig findet sich bei R. von Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III (1887), S. 26 ff., mit zahlreichen Notenbeilagen.

Nachfolger, die eine an das Madrigal anklingende und von der alten Motette abweichende Stilart und Haltung annahm, treten selbsterfundene Themen an Stelle entlehnter Melodien, während Palestrina diese Kunstform im alten Sinne auf Grundlage des gregorianischen Choralgesanges wieder auffrischt. Der Stil der alten Motette war im allgemeinen der gebundene, konnte indes besonderer Wirkungen halber von homophonen Klängen unterbrochen werden; die Entwickelung verläuft streng thematisch, der Kontrapunkt herrschte mit aller Kunst und Künstelei, die Regeln der Kirchentöne wurden aufs strengste beobachtet — es war ein Stück, mit dem ein Schüler Proben von dem, was er gelernt hatte, ablegen und der Meister zeigen konnte, was ihm an Ausdruckskraft zu Gebote stand. Lag es im Wesen der Messe und ihres ein für allemal feststehenden Textes, daß die Komponisten bei den unzähligen Wiederholungen leicht den Ausdruck vernachlässigten und statt dessen mit technischen Kunststücken aufzuwarten beliebten, so eröffnete sich ihnen mit den unübersehbaren Psalmen-, Hymnen- und Antiphonentexten, die der Motette den Stoff boten, die Möglichkeit, in jedem einzelnen Stück immer neue Stimmungskreise, neue Affekte anzurühren und somit Kräfte wach werden zu lassen, die bei der leicht zum Handwerk werdenden Messenkomposition teilweise brachgelegt waren. Daher bildet denn die Motette, deren Form keine bestimmte war, sondern von der individuellen Auffassung des Textes abhing, neben der Messe das am meisten bestellte Arbeitsfeld in der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Einen Überblick über die hierin gebotenen Leistungen, die mit zu dem Höchsten gehören, was die vielstimmige Musik aufzuweisen hat, findet man in dem bereits oben erwähnten Buche von H. Leichtentritt.

Wie die Motette, so hatte aber auch das Madrigal, dem wir oben (S. 82) als einer spezifisch florentiner Kunstform des 14. Jahrhunderts begegneten, den Vorteil, die verschiedensten Fähigkeiten aus den Musikern herauszulocken, da auch bei ihm die Textwahl und die Ausdrucksmöglichkeiten außerordentlich groß waren. Jetzt, am Anfange des 16. Jahrhunderts, erhebt sich nach einer längeren Pause die Madrigalkomposition aufs neue, vielleicht, weil man in der Gattung am besten das erreichen konnte, was sehr oft Messe und Motette unerfüllt ließen: Rückkehr zu einfacherem, natürlicherem Ausdruck und vollkommene Deutlichkeit des gesungenen Textes. — Über die Ableitung des Wortes Ma-

drigal aus dem Provenzalischen, wo es so viel wie Hirtenlied, Schäfergedicht bedeutet, wurde bereits oben (a. a. O.) gesprochen. Wie im 14. Jahrhundert, so blieb aber auch jetzt das Madrigal keineswegs bloße Schäferpoesie, sondern hatte, wenn auch Liebesangelegenheiten am häufigsten darin vorkamen, verschiedenen, oft sogar geistlichen Inhalt. Das Gedicht besteht aus zwölf, fünfzehn oder weniger Zeilen von ungleicher Länge und erinnert mehr an poetische Prosa als an eigentlichen Versbau; indessen setzte man auch Stanzen, Sestinen, Sonette, Balladen und andere Gattungen der Lyrik auf „madrigaleske Weise". Komponiert wurde es für drei bis sieben und acht Stimmen, aber vorzugsweise liebte das Madrigal den fünfstimmigen Satz. Was die Tonsetzer dabei besonders ins Auge faßten, war eine sorgsame Beachtung des Inhaltes und der Worte, und zwar sollte die Dichtung nicht nur verstanden werden können, sondern man räumte ihr auch bestimmenden Einfluß auf die ganze Formgebung der Musik ein. Dem entsprechend gab man den Cantus firmus auf, der die Freiheit der Tongestaltung nur beschränkt hätte; ferner wurde der ganze Gesang aus frei erfundenen Motiven entwickelt; jeder Wortgedanke erhielt eine eigene entsprechende Melodie, der Tonausdruck wechselte nach Bedürfnis des Textes, erschien bald lebhaft rhetorisch, bald melodisch dahinfließend, bald maßvoll, bald stark erregt. Das Madrigal band sich mithin nicht mehr streng an die Fuge, freie Imitation entsprach seiner Natur viel mehr. Geschicklichkeit im Kontrapunkt konnte der Madrigalist trotzdem noch sehen lassen. Neben liedartigen Madrigalen im einfachen Kontrapunkt Note gegen Note findet man viele von der feinsten, interessantesten und kunstvollsten Stimmenverwebung, bei der sich aber die Künstlichkeit doch nicht als solche geltend macht und den Ausdruck beeinträchtigt. Der Rhythmik eröffnete sich in dieser Kunstform ein viel weiterer Spielraum zu prägnanter, mannigfaltiger Gestaltung als innerhalb des gleichmäßig hinfließenden Fugenstiles, wo zwar die einzelnen Stimmen verschiedene Metren haben, diese sich jedoch so ineinanderschieben und ausgleichen, daß eine rhythmische Gruppenbildung im großen so gut wie gar nicht ins Auge fällt. Wo, wie im Madrigal, es darauf ankam, alle möglichen Leidenschaften auszudrücken, bisweilen sogar Tonmalerei zu treiben, mußte dem Studium des Rhythmus vor allem Aufmerksamkeit geschenkt werden. Und nicht nur dies. Frei und individuell im Ausdruck, forderte das Madrigal auch zu einer zwangloseren Be-

handlung der in den alten Tonarten herrschenden Diatonik heraus im Sinne der modernen Tonalität, es wird in der Folge die Gattung, in der die Chromatik bald üppig in die Blüte schoß. Im Madrigal verkörperte sich mit einem Worte der musikalische Fortschrittsgeist des 16. Jahrhunderts; das, was wir „geistreich" im guten Sinne nennen, bildete von Anfang an sein hervorstechendes Kennzeichen.

Wann das so beschaffene neue Madrigal auftritt, ist nicht sicher zu ermitteln, doch dürfte etwa das Jahr 1530 als Ausgangspunkt für die allgemeine Pflege anzusetzen sein. Die erste größere Sammlung, *Madrigali novi de div. excell. musici,* erschien 1533 und enthält u. a. Kompositionen von Costanzo Festa, Verdelot und Maitre Ihan. Drei Jahre später (1536) kommt eine solche von Willaert, 1537 eine von Archadelt heraus, die besondere Berühmtheit erlangte. Es folgen dann Cyprian de Rore, der namentlich seiner kühnen Chromatik halber hervorragt und darin in Luca Marenzio und Gesualdo, Principe di Venosa, begabte Nachahmer und Weiterbildner fand, ferner Orazio Vecchi, Palestrina, Orlando di Lasso, Giaches de Wert, Gastoldi, Claudio Monteverdi, später Legrenzi, Lotti und andere (s. dazu auch Kap. VII u. VIII). **Luca Marenzio,** der vielleicht idealste Vertreter der Madrigalkomposition dieses Zeitraums, war um 1550 bei Brescia geboren, Kapellmeister des Kardinals Luigi d'Este, dann am Hofe Sigismunds III. von Polen, seit 1595 Organist der päpstlichen Kapelle in Rom, wo er 1599 starb. Neu und gewandt, fein und geistreich, ausdrucksvoll und mannigfaltig in der Tongestaltung und in Malereien, bedeutend in der Harmonie, interessant und kühn im Gebrauch der Chromatik, ragt er hervor durch Reichtum und Annehmlichkeit der Melodik, die ungeteilte Bewunderung bei den Zeitgenossen hervorrief und ihm den Ehrennamen *il più dolce cigno* (allersüßester Schwan) einbrachte. In den Jahren 1580 bis 1599 erschienen neun Bücher Madrigale zu fünf Stimmen, 1582—1609 sechs Bücher solcher zu sechs Stimmen, 1584 und später auch sog. geistliche Madrigale. Alle diese Werke, zu denen noch eine lange Reihe von geistreichen Canzonetten, Villanellen und einige größere Kirchenkompositionen kommen, wurden vielfach neu aufgelegt. Kaum ein Jahr des Zeitraums von 1580 bis 1610, in dem nicht die eine oder andere seiner Sammlungen entweder zum erstenmal oder im Neudruck ans Licht trat: ein Zeichen, wie ungemein beliebt Marenzio gewesen ist. Eitners

Quellenlexikon gibt einen interessanten Einblick in sein Schaffen und seine Verbreitung. — Noch kühner und fortschrittlicher in der Madrigalkomposition ging **Carlo Gesualdo**, *Principe di Venosa* vor, Neffe des Erzbischofs von Neapel, und auf allen Instrumenten, namentlich der Laute zu Haus. Geboren um 1560, gestorben 1614, reicht er bereits in die Zeit der *Nuove musiche* hinein, die von Florenz aus um die Wende des Jahrhunderts ihren Ausgang nahm und ihre Grundsätze weniger der lebendigen Praxis als dem Studium der griechischen Musiktheorie entnahm. Seine sechs Bücher mehrfach aufgelegter Madrigale erschienen von 1594 bis 1611 an[1]) und sind Zeugen für die gewaltsam durchbrechenden Bestrebungen, den Ausdruck so realistisch und packend zu treffen als nur möglich. Mit Hilfe chromatischer und enharmonischer Rückungen und Verwechslungen gerät Gesualdo auf Wendungen, die dem modernsten unserer heutigen Chromatiker Ehre machen würden. So oft er damit wirklich tiefgehende und angenehm überraschende Effekte erzielt, so oft schießt er doch auch über das Ziel hinaus und gibt Musik, die wohl mit dem Auge der damaligen Griechenschwärmer gesehen großartig gewesen sein mag, heute aber entweder zwecklos gekünstelt oder gar unverständlich erscheint. Wir werden später sehen, daß Gesualdo hierin nicht allein stand, sondern eine Menge wenn auch nicht durchweg ebenso kühner Nachahmer fand. Sein Lehrer, **Pomponio Nenna** aus Bari bei Neapel, zeichnete sich ebenfalls als Madrigalist aus (acht Bücher fünfstimmiger, ein Buch vierstimmiger Madrigale 1609—31). Anderen italienischen Madrigalisten von Bedeutung werden wir noch in anderen Zusammenhängen begegnen.

Auch in England kam das Madrigal im 16. Jahrhundert in Schwang und wurde auf Grund italienischer Vorbilder von Meistern wie Th. Tallis, Th. Morley, William Bird, Orlando Gibbons, John Dowland gepflegt. Die angesehensten Kontrapunktisten, die England damals aufzuweisen hatte, waren **Thomas Tallis**, um 1540 geboren, gestorben 1585 als Hoforganist der Königin Elisabeth, und sein Schüler **William Bird** (Byrd), geboren 1543, erst Organist zu Lincoln, dann (1570) Sänger der englischen Hofkapelle, gestorben 1623. Beide waren gründliche Harmoniker, namentlich Bird wurde hochgeschätzt und ist noch später mit Palestrina und

---

[1]) Sowohl von Marenzio wie von Gesualdo erschienen übrigens auch einzelne alte Gesamtausgaben und Partiturdrucke.

Orlando di Lasso in einem Atem genannt worden. Als dritter wäre zu nennen Birds Schüler **Thomas Morley,** geb. 1557, gest. um 1602, Baccalaureus der Musik und Mitglied der Kapelle der Elisabeth, ein gewandter, erfindungsreicher Komponist, der außer Madrigalen noch Canzonetten, Ballette, Ayres veröffentlichte und mit zwei Büchern Balletten und Canzonen das Glück hatte, in Deutschland übersetzt und gesungen zu werden (1609, 1612). Auch als Verfasser eines noch 1771 zum dritten Male aufgelegten Lehrbuches *A plaine and easy Introduction of pratical Musick* (London 1597, 1608, 1771), sowie als Sammler und Herausgeber italienischer und englischer Madrigale und Instrumentalstücke hat er sich verdient gemacht. Andere englische Madrigalisten sind Ward, Wilbye, Weelkes, Bennet, während bei Meistern wie John Dowland, John Bull, Orlando Gibbons u. a. der Schwerpunkt des Schaffens mehr in der Kirchenmusik, noch mehr in der Instrumentalmusik (Gamben- und Virginalkomposition) liegt, und die uns daher im IX. Kapitel weiter beschäftigen werden. In Holland zeichneten sich Waelrant und Sweelinck als Madrigalkomponisten aus, in Deutschland Haßler, Haiden, Schein.

In England ist das Madrigalsingen noch heute nicht ganz ausgestorben. Seit 1741 existiert in London eine speziell zur Pflege des Madrigals gegründete Madrigal-Society, ferner die Musical Antiquarian Society, deren schöne in den Jahren 1841—48 in 19 Lieferungen erschienene Sammlung von Hauptwerken altenglischer Meister lehrreichen Einblick in die englische Musikproduktion vor und nach 1600 gewähren. Eine Auswahl der berühmtesten Stücke von Madrigalkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts (Archadelt, Gastoldi, Jannequin, Lasso, Claude le jeune, Marenzio, Haßler, Sweelinck, Vecchi, Waelrant u. a.) gab W. Barclay-Squire in zwei Bänden heraus (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Über Palestrina und sein Verhältnis zum Madrigal schrieb P. Wagner (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1892), über die „Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts“ Th. Kroyer (1902).

Ein wunderbares Leben entfaltet sich in den Madrigalkompositionen aller dieser Männer. Die Liebe vornehmlich, in allen jenen derben und zarten Äußerungen, wie sie das romantisch empfindende 16. Jahrhundert in seiner hohen Lyrik zum Teil unnachahmlich darzustellen wußte, spiegelt sich hier in hundert und aber hundert feinen Strahlenbrechungen wider. Die Klage des nicht erhörten Liebhabers, die Sehnsucht des getrennten Paares, Schilderungen der geliebten Augen usw. bilden den immer wiederkehrenden Stoff, wobei Vergleiche mit der Sonne, dem Monde, aber auch Anspielungen auf die Schönheit der Natur oft reizende

Gedanken beim Komponisten auslösen. Vor dem neueren einstimmigen Kunstliede, das hinsichtlich seiner Verbreitung und seines lyrischen Charakters etwa mit dem Madrigal zu vergleichen wäre, hat dieses das voraus, daß die fünf- und mehrstimmige Chorbehandlung eine weit größere Verschiedenartigkeit der Ausdrucksweise möglich machte. So oft auch das Thema Liebe angeschlagen wird, immer finden die Tonsetzer neue Wendungen, neue Stimmenkombinationen — kaum daß man zwei Stücke findet, die sich äußerlich gleichen. Hier schleichen sich auch bereits längere Koloraturen ein, solistische Partien, die darauf hinweisen, daß das Madrigal sehr oft, wenn nicht überwiegend nur mit einfacher Besetzung gesungen wurde. Dieses Hineinspielen solomäßiger, arienhafter Partien läßt es natürlich erscheinen, wenn schon früh damit begonnen wurde, Madrigale für eine Solostimme mit Lautenbegleitung einzurichten, wie es Willaert mit Verdelotschen Kompositionen (1536) tat. — Eine besondere Gruppe bilden die geistlichen Madrigale, unter denen vor allem die Palestrinas (zwei Bücher, Venedig 1581 und 1594) und Monteverdis (1583) zu nennen sind. Man spielte das Madrigal auch auf allerhand Instrumenten; auf die Bühne übertragen gab es in den Musikdramen den Chor ab. Nachdem es seine Herrschaft über Italien, Deutschland und England ausgebreitet hatte, wurde es allmählich seit Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Kammerkantaten und Kammerduette unterdrückt, tauchte aber zeitweilig immer wieder auf, bis es etwa in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts für immer aus der Kompositionspraxis verschwand.[1])

Neben dem Madrigal gab es in Italien noch mancherlei geringere, leichter wiegende, aber nicht weniger beliebte Arten von Liedern, die von den *Cantori a liuto* oder Dilettanten zur Laute gesungen und im einfachen, kunstlosen Kontrapunkt gesetzt waren. Eine große Rolle spielten namentlich die *Villanellen, Villoten, Canzone villanesche* oder Bauernlieder, durchschnittlich von derbem, leichtfertigem, zuweilen frivolem Tone, doch ohne eigentlich Volksmäßiges. Feiner, aber auch lasziver waren die *Villote alla Na-*

---

[1]) Zu den spätesten Madrigalkomponisten dürfte Paolo Benedetto Bellinzani gehören, der noch 1733 zu Pesaro zwanzig Madrigale für drei bis fünf Stimmen mit Baß veröffentlichte. Sie sind zum Teil von recht guter Arbeit. Im 17. Jahrhundert taucht der Name „stilus madrigalescus" häufig zur Bezeichnung dichterisch wie musikalisch frei entworfener Solo- und Chorstücke (in Kantaten, Oratorien u. dgl.) auf. S. darüber Näheres in Kap. X.

poletana, in denen manchmal neapolitanische Singmeister vorkommen, die jungen Damen die Anfangsgründe der Musik beibringen. Das Niedrige, Volkstümliche macht sich bei ihnen bemerkbar durch das skrupellose Hinwegsetzen über die Regeln des strengen Satzes, so daß vier, fünf Quintenparallelen hintereinander nicht zu den Seltenheiten gehören. Hierin eine Ungeschicklichkeit der Tonsetzer zu sehen, ist unbegründet; diese ahmten vielmehr absichtlich die Inkorrektheit des Volksgesanges nach, ohne damit Ehrgeiz zu beweisen, zu den Vertretern der „höheren" Kunst gerechnet zu werden. Villanellen und Villoten müssen damals eine ungemeine Verbreitung gehabt haben, denn sie erschienen massenhaft, wurden nicht nur durch ganz Italien in den feinsten Gesellschaften gesungen, sondern selbst von vornehmen Damen komponiert, wie Arteaga in seinen „Rivoluzioni del teatro italiano" I, 193 berichtet. Sehr beliebt und als Vorgänger des Madrigals bedeutend waren ferner die sogen. *Frottole*, kleine, kurze Lieder meist erotischen Inhalts, von denen Petrucci in den Jahren 1504—08 neun Bücher veröffentlichte. Im Tonsatze weniger lasziv als die Canzone napolitane, bewegen sie sich ebenfalls im einfachen Kontrapunkt Note gegen Note, ohne gelegentlich kleine Imitationen oder polyphone Verschlingungen zu scheuen. In der Form nähern sie sich dem späteren dreiteiligen Liede insofern, als der Anfang nach einem kontrastierenden Mittelteil zum Schluß notengetreu oder um eine Coda verlängert wiederholt wird. Als Meister in dieser kleinen Form ragten hervor Bartolomeo Tromboncino, Antonini Capreolus und Marcus Cara.[1]) Außerdem gab es noch *Maggiolate* oder Mailieder, die (nicht nur in Italien, sondern auch in anderen Ländern Europas) in den ersten Tagen des Maimonats von Jünglingen um einen unter dem Fenster der Geliebten aufgepflanzten Maibaum zum Tanze gesungen wurden; *Ballate* oder Tanzlieder, *Mascherate, Barcajuole* oder Schifferlieder, *Carnascialeschi* oder Karnevalslieder usw.

Große Ausdehnung gewann weiterhin die schon in den frühesten Zeiten des Kontrapunktes geübte mehrstimmige Bearbeitung französischer Chansons durch einheimische, niederländische und

---

[1]) Wie die späteren Madrigalisten benutzten auch die Frottolisten bereits Sonette, Kanzonen, Oden usw. als Textunterlagen, wobei gern direkt auf Petrarca oder auf dessen Nachahmer zurückgegriffen wurde. Auch lateinische Bibeltexte wurden gelegentlich eingemischt. S. dazu die Abhandlung von R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II (1886).

deutsche Komponisten. Man braucht nur den Artikel Chanson in Beckers „Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts“ nachzuschlagen, um einen Begriff von dem Umfange der Tätigkeit zu bekommen, die die Tonsetzer insbesondere des 16. Jahrhunderts in dieser Liedgattung an den Tag legten. Zahlreiche Sammlungen, Hunderte von Chansons enthaltend, erschienen von den zwanziger Jahren an bei Pierre Attaignant zu Paris, Tylman Susato zu Antwerpen, bei Jacques Moderne in Lyon, Adrien le Roy und Rob. Ballard in Paris, Petrus Phalesius zu Löwen. Unter den Tonsetzern finden sich die vornehmsten des 16. Jahrhunderts: Josquin, Archadelt, Willaert, Jannequin, Maillard, Gombert, Ducis, Goudimel, Crecquillon, Cyprian de Rore, Orlando di Lasso, Clemens non Papa. Die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auftauchenden, zuerst für Orgel, später für mehrere Instrumente geschriebenen Instrumentalkanzonen (s. Kap. VIII) waren anfangs nichts andres als Übertragungen oder Nachbildungen von französischen Gesangskanzonen.

Die Beschäftigung mit diesen leichteren Arten weltlichen Gesanges übte auf den Stil der Tonsetzer einen guten Einfluß, insofern sie sich bei Behandlung so einfacher Lieder auch zu einfacherem und flüssigerem Kontrapunkt genötigt sahen. Je mehr Frottole, Madrigal und Chanson an Verbreitung zunahmen, um so mehr wandte man die schon von Josquin gekannte und mit großer Wirkung gebrauchte einfache Setzart Note gegen Note (*Stile famigliare*) an, ließ die Taktkünsteleien in den Hintergrund treten, wagte, insbesondere in Venedig, nach und nach von der strengen Diatonik der Kirchentöne abzugehen und — anfangs nicht ohne Widerspruch — Gebrauch von chromatischen Intervallen zu machen. Die einfache Setzart, Note gegen Note, wandte man nunmehr besonders auf mehrchörige Stücke an, die zuerst in Venedig aufkamen und in Adrian Willaert ihren ersten großen Meister fanden. **Adrian Willaert** (*Messer Adriano*) war (nach F. Caffi, *Storia della Capp. di S. Marco,* 1854, I, 82) zu Brügge in Flandern um 1480 geboren und hatte in der Jugend zu Paris die Rechte studiert. In der Musik gilt er für einen Schüler des Johann Mouton und Josquin de Près. Um das Jahr 1516 lebte er einige Zeit in Rom, wandte sich aber, als er hier nicht aufkommen konnte, zuerst nach Ferrara, dann nach Böhmen, endlich nach Venedig, wo er von 1527 bis an seinen Tod (1562) das Amt eines Kapell- oder Sängermeisters am Dome von S. Marco bekleidete. Durch ihn erlangte

dieses Amt die Bedeutung einer musikalischen Großwürde ersten Ranges, und bis ins 18. Jahrhundert hinein haben hier immer nur Männer gewirkt, die zu den Besten ihrer Zeit gehörten. Hier erwarb sich Willaert durch seine Werke wie durch Heranbildung einer Reihe ausgezeichneter Schüler einen gefeierten Namen. Willaert schrieb nicht nur für mehr obligate Stimmen als bis dahin in einem Chore gebräuchlich war, sondern nach dem Zeugnis Zarlinos (Istit. harm. I, 346) auch geradezu für mehrere reale Chöre, wodurch viel an Mannigfaltigkeit, Pracht und Großartigkeit der Chorwirkung gewonnen wurde. Das Urbild dieser Setzart *à due, tre etc. cori reali*, die man von den Chorteilungen auch *a coro spezzato* nannte, war vielleicht der altkirchliche Wechsel- oder Antiphonengesang, der nun in dem Gegeneinander- und Zusammenwirken ganzer, an verschiedenen Orten der Kirche aufgestellter Chöre eine neue Behandlungsweise erfuhr. Anscheinend hat dabei die Gelegenheit, im Dome von S. Marco zu Venedig mit zwei einander gegenüberliegenden Orgeln zu arbeiten, anregend auf die Phantasie der venezianischen Meister gewirkt.

Die gedruckten Werke des Willaert bestehen aus Motetten zu vier bis sieben Stimmen, Psalmen, Hymnen, Magnificats, ferner aus Madrigalen, Kanzonen, Villanesche, Chansons, Fantasien und Ricercari für Orgel. Seine erste gedruckte Arbeit (die Motette *Verbum bonum a 6 voc.*, s. oben S. 140) steht im vierten Buche der *Motetti de la corona* 1519, in den *Motetti de Fiori* 1532—39, sowie in anderen Sammlungen. Seine *Musica 4 voc.* (24 Motetten) erschien zuerst in Venedig bei Brandinus und Oct. Scotus 1539 (2. Aufl. ebenda bei Gardanus 1545); die *Musica nova 4—7 voc.* (33 Motetten, 21 Madrigale und 4 Dialoge), von seinem Schüler Francesco della Viola herausgegeben und mit seinem Bildnisse geschmückt, trat ebenda 1559 in sieben Stimmbüchern ans Licht.

Unter den hervorragendsten Schülern Willaerts erscheint außer Waelrant nur noch ein Niederländer, **Cyprian de Rore,** um 1516 zu Mecheln in Brabant geboren, 1563 Willaerts Amtsnachfolger an S. Marco, gestorben als Kapellmeister zu Parma 1565. Als großer Madrigalist und kirchlicher Tonsetzer, desgleichen erfahren im Orgelspiel, gehört er zu den Besten seiner Zeit. Die vier- und fünfstimmigen Madrigale des Cyprian erschienen in verschiedenen Sammlungen und zahlreichen Auflagen während der Jahre 1542 bis 1568; das erste Buch seiner chromatischen Madrigale, mit denen er Aufsehen erregte, trat schon 1544 ans Licht. Durch seine und Willaerts Versuche in der Chromatik wurden nicht nur die schon erwähnten Luca Marenzio und der Prencipe da Venosa zu gleichen Experimenten angeregt, sondern u. a. auch Orlando

di Lasso, von dem 1555 in Antwerpen bei Susato in zweiter Auflage eine Sammlung italienischer und französischer Gesänge erschien, unter denen *six motetz faicts à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie* stehen, worunter eben jene chromatische Manier zu verstehen ist. Die übrigen Schüler Willaerts sind bereits Italiener, nämlich Giuseppe Zarlino, der berühmte Theoretiker (s. unten); Costanzo Porta, aus Cremona gebürtig, Kapellmeister zu Padua, Ravenna und Loreto, ausgezeichnet im kunstvollen Kontrapunkt, 1601 in Padua gestorben; Alfonso della Viola, von Geburt ein Ferrarese, Kapellmeister des Herzogs von Este, Madrigalist und Komponist verschiedener Singspiele (Kap. X); Niccolo Vicentino, geboren 1513, angesehen als Komponist sowie als Schriftsteller und bemerkenswert durch seine zum Teil mißlungenen Versuche, das chromatische Tongeschlecht der Alten wieder zu beleben, wozu er sich als Demonstrationsinstrument eines von ihm Archicembalo getauften Klaviers mit 31-stufiger Temperatur bediente (beschrieben in seinem Buche *L'antica musica ridotta alla moderna*, 1555). Auf diesem Instrument sind die Obertasten geteilt; für die Töne *b-ais, cis-des, fis-ges* usw. sind zwei Claves vorgesehen, außerdem waren zwischen den Tönen *h-c* und *e-f* noch besondere Teilungsclaves angebracht, so daß man die enharmonischen Abweichungen der chromatischen Töne beim Spielen unterscheiden konnte. Ein ähnliches Instrument im Umfange von zwei Oktaven ließ sich Zarlino durch Domenico von Pesaro zu Venedig bauen, und zwar schon im Jahre 1548, also in den ersten Jahren des Erscheinens der chromatischen Madrigale des Cyprian.

Solche Instrumente fanden, wie es bei ihrer notwendig unbequemen Spielart nicht anders möglich, nur geringe Nachahmung. Michael Prätorius sah noch ein solches „*Clavicymbalum universale seu perfectum*" zu Prag bei dem kaiserlichen Organisten und tüchtigen Kirchenkomponisten Karl Luyton. Es war dreißig Jahre vor dem Erscheinen des zweiten Teiles seines *Syntagma musicum* 1618 zu Wien „gar sauber und sehr fleißig gemacht worden", und es waren darin nicht allein „alle *Semitonia* als *cis dis fis gis* durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem *e* und *f* noch ein sonderlich *Hemi-* oder *semitonium* (wie es etzliche nennen) gewesen, welches bei dem *genere Enharmonico* notwendig sein muß, daß es also in den vier Oktaven vom *C* bis ins c_3, in alles 77. *Claves* gehabt hat." Außerdem konnte dies Clavicymbel „siebenmal, als nemblich durch das *c cis des d es dis* biß ins *e*, und also umb drei volle *Tonos* fortgerücket werden" (a. a. O., S. 63 ff.). Ähnlich war das *Cembalo onnicordo* oder der *Proteus* des Francesco Nigetti um 1650 beschaffen. Abbildungen solcher Klaviaturen mit Teilungen der Oktave in 17 bis 27 Teile findet man u. a. bei Mersenne, *Harmonicorum libri, Lutet. Paris.* 1635 (*Instrumentor. lib.* I, 66).

Die chromatischen Versuche des Cyprian und anderer Meister, die direkt in die Kompositionspraxis eingriffen, wirkten als künstlerische Tat weit unmittelbarer als die Spekulationen und Experimente der Gelehrten. Gleichviel, wie ungelenkig und ohrbeleidigend sie anfangs herauskamen und wie viel Anfechtungen sie zu erdulden hatten: sie arbeiteten doch einer freieren Kundgebung der Empfindungen durch Töne vor und halfen die Richtung auf leidenschaftlichen Ausdruck mit anbahnen, insbesondere, wenn sie von so begabten und kunstgeübten Meistern wie etwa Luca Marenzio ausgingen. Wie viel der Musik durch eine erweiterte Erkenntnis der Beziehungen und Verbindungsmöglichkeiten der Töne als Mittel zum Ausdruck stärkerer und leidenschaftlicher Gefühlsregungen genützt wurde, leuchtet von selbst ein. Es erscheint daher natürlich, daß sich auch die Kirchenmusik allmählich diese Erweiterung des harmonischen Materials zunutze machte in Verbindung mit dem, was man auf dem Gebiete der Rhythmik durch Beschäftigung mit dem Volksgesange und antiken Versmaßen erworben hatte. Verlor die Kirchenmusik unter diesen Einflüssen zwar mit der Zeit an heiliger Ruhe und absoluter Leidenschaftslosigkeit, so gewann sie dafür schon jetzt an Farbenfülle und Wärme des Kolorits, an Biegsamkeit der Melodie, Mannigfaltigkeit der Harmonie, an Prägnanz der Rhythmenbildung und Belebtheit der Gliederung, der Gruppierung und gesamten Eurythmie, überhaupt an Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks. Von den Ausschreitungen einzelner Chromatiker auf dem Gebiete der weltlichen Musik hielt man sich trotzdem in der Kirchenmusik fern und betrachtete auch fernerhin den weltlichen Gesang als das eigentliche Entwicklungsfeld für neue Ausdrucksformen.

Unter den älteren Zeitgenossen des Willaert wird **Costanzo Festa** mit besonderem Ruhme genannt. Da er schon 1517 Sänger der päpstlichen Kapelle wurde, gehört er noch unter die jüngeren Zeitgenossen Josquins; sein Tod erfolgte 1545. Festa war, wofür auch Burney (Hist. III, 244) ihn erklärt, einer der vorzüglichsten Tonmeister vor Palestrina, und Baini ist nicht abgeneigt, ihn als direkten Vorläufer dieses anzuerkennen; er schreibt manchen seiner sich an die einfache Stilart des Josquin anlehnenden Arbeiten Adel, Würde und Größe zu (II, 418). Gedruckt ist von Festas Arbeiten nicht viel und auch das meist auffallend spät (Motetten 1519, 1543 und in andern Sammlungen, Madrigale 1537, Litaneien 1583, ein schönes Tedeum 1596, von dem schon Baini mit großer Anerkennung spricht).

Ferner blühten in Italien neben Palestrina, von dem im nächsten Kapitel die Rede ist, noch Domenico Maria Ferrabosco zu Rom 1550, in Norditalien einige Zeit später der Madrigalist Giovanni Leonardo Primavera, in der Lombardei 1540 geboren, dessen Madrigale, Canzone napoletane und Villote alla Napoletana zu Venedig bei Girolamo Scotto in den Jahren 1565—73 im Druck herauskamen. Die übrigen zu dieser Zeit in Italien lebenden Meister waren Ausländer, und zwar Niederländer: Jhan Ghero zu Orvieto (Madrigale 1541 und später), der Madrigalist Philipp Verdelot, von dessen Kompositionen (neben Motetten und Chansons) drei Bücher Madrigale (das zweite auch einige von Willaert und Costanzo Festa enthaltend) 1537 bei Octavianus Scotus zu Venedig und später noch in verschiedenen Auflagen und Sammlungen erschienen. Auch war von ihm schon 1536 ebenda herausgekommen *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano, novam. stamp.*, also Arrangements Verdelotscher Madrigale für Singstimme mit Laute. Ferner Ghiselin d'Ankerts und der S. 144 schon genannte Jacchet von Berghem; dann die Franzosen Léonard Barré aus Limoges, ein Schüler des Willaert (Madrigale 1540), und Eleazar Genet (Carpentrasso, S. 146). Auch Loyset Pieton blühte um diese Zeit. — Spanien hat nun ebenfalls schon einige bedeutende, in Italien lebende Tonkünstler aufzuweisen, von denen **Cristofano Morales** aus Sevilla, um 1540 zu Rom, nicht nur unter seinen Landsleuten den ersten Rang einnimmt, sondern unter die Ersten seiner Zeit überhaupt gehört. Er hat Messen, Magnificats, Motetten und Lamentationen zu 4, 5 und 6 Stimmen hinterlassen, deren ausgezeichnet gearbeiteter, dabei natürlicher und erhabener Stil in ihm einen Geistesverwandten des Palestrina erkennen läßt. Besonders rühmenswert sind seine Magnificats (drei *Sicut erat 6 voc.* bei Martini, *Saggio* II, und eins bei Paolucci *Arte di Contrapp.* II, 232); die Motette *Lamentabatur Jacob* wurde alljährlich am vierten Sonntage der Fasten von der päpstlichen Kapelle gesungen. Auch Giovanni Scribano, Damian de Goes und der als Gelehrter namhafte Bartolomeo Escobedo (Scobedo) von Zamora waren Spanier. Viele dieser Tonkünstler standen als Sänger bei der päpstlichen Kapelle, die damals überhaupt Komponisten ersten Ranges unter ihren Mitgliedern aufwies.

Außerhalb Italiens wirkten die Niederländer **Clemens non Papa,** Domkapellmeister und Komponist in Antwerpen, 1558 ge-

storben. Er steht an Gefälligkeit, Reinheit und Natürlichkeit im Kontrapunkt vielen seiner Zeitgenossen voran, schrieb zahlreiche, sehr geschätzte Werke (Messen, Motetten, Psalmen, 4stimmige Tonsätze zu französischen Chansons, 3stimmige zu den Souter-Liedekens), von denen eine ganze Reihe schon bei seinen Lebenszeiten gedruckt wurde. Den Beinamen „non Papa" gaben ihm seine Mitlebenden wahrscheinlich zur scherzhaften Unterscheidung von dem gleichzeitigen Papst Clemens VII. (1523—34). Ferner sind zu nennen Thomas Crecquillon, Kapellmeister Karls V., gleichfalls einer der angesehensten Niederländer nach Josquin; Giaches de Waert um 1560 zu Antwerpen; Hubert Waelrant, geboren 1517, gestorben 1595 zu Antwerpen, angesehener Kontrapunktist, Erfinder der siebensilbigen Bobisation (S. 60); Cornelius Canis, ausgezeichneter Kapellmeister und feiner, angenehmer Tonsetzer, um 1544; Lupus Hellinc; Jacob Regnart, besonders beliebt durch seine deutschen Lieder zu drei bis fünf Stimmen, die von 1573—1611 in verschiedenen Sammlungen und Auflagen herauskamen und im Jahrgang 23 der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung im Neudruck vorliegen; Philipp de Monte, Pierre de Manchicourt und andere mehr. Spanier außerhalb Italiens sind: Francesco Guerrero, geboren zu Sevilla im Jahre 1528; Vaqueras, von dessen Tonsatze Glarean im Dodekachordon (S. 244) Proben mitteilt.

Daß auch England nach der Periode Dunstable an der Weiterbildung der polyphonen Musik regen Anteil genommen hat, ist selbstverständlich. Es werden die Namen einiger bedeutender Tonsetzer genannt, von denen Werke indessen bis jetzt in zu geringer Zahl veröffentlicht worden sind, als daß man die einzelnen Individualitäten endgültig abschätzen könnte. Das British Museum in London bewahrt die meisten hier in Frage kommenden handschriftlichen Codices auf. Eine Anzahl erstmaliger Neudrucke bringt der von Wooldridge herausgegebene zweite Band der Oxford History of Music. An der Spitze der englischen Musiker dieser Zeit steht Robert Fairfax, Organist in London, gestorben 1529; es folgen Gilbert Banister, Henry Abyngdon, William Cornysh, Richard Davy, John Taverner, Rob. Parsons u. a. Doch scheinen nur wenige von ihnen eine über die Grenzen ihres Heimatlandes hinausreichende Bedeutung gewonnen zu haben. Von Fairfax, der die Arbeiten seiner englischen Zeitgenossen handschriftlich gesammelt hat (Fairfax-book), gibt schon Forkel, Ge-

schichte II, 692, einen ziemlich ausgeführten zweistimmigen Satz. Um fünfzig Jahre später, gegen 1600, nahm die Musik in England einen neuen Aufschwung, teils durch einzelne unter italienischem Einfluß stehende treffliche Madrigalisten, teils durch die sog. Virginalisten, mit denen auf eine Zeit lang das englische Klavierspiel bedeutungsvoll in den Vordergrund tritt (s. unten Kap. VIII). Die deutschen Tonsetzer dieser und der nächsten Periode bis 1600, deren in kunstvoller mehrstimmiger Ausgestaltung des protestantischen Chorals gipfelndes Kunstschaffen sich seinem Werte nach dem der übrigen Völker getrost anreihen darf, bilden für sich eine geschlossene, daher auch gesondert zu betrachtende Gruppe.

An dieser Stelle müssen noch die bedeutendsten unter den seit Johannes de Muris wirkenden Theoretikern genannt werden, die wichtige musikalische Fragen erörtert und die Lehre von der Mensur und dem Kontrapunkt auf Grund der Werke gleichzeitiger Meister in Systeme geordnet der Nachwelt überliefert haben. Eine ausführliche Darstellung ihrer Untersuchungen und Lehrsätze kann hier aus Mangel an Raum selbstverständlich nicht gegeben werden, sie würde die diesem Buche durch seinen allgemeinen Zweck gesteckten Grenzen weit überschreiten. Verschiedene dieser Tonlehrer gehören zwar schon der folgenden Periode, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an, doch mögen sie hier der bequemeren Übersicht wegen sogleich mit aufgeführt werden.

Ob — wie früher angenommen wurde — zuerst König Ferdinand I. zwischen 1458—93 zu Neapel einen öffentlichen Lehrstuhl der Musik aufgerichtet hat, oder ob Ludovico Sforza von Mailand der erste Stifter einer Musikschule gewesen ist, mag dahingestellt bleiben, gewiß ist, daß schon um 1450 an der Universität Bologna ein Lehrstuhl für Musik (ad lecturam musicae) bestand, wo später Ramis de Pareja (s. unten) lehrte, ferner daß zu Neapel um dieselbe Zeit drei angesehene niederländische Tonlehrer wirkten, nämlich Guilelmus Guarnerii, Bernardus Hycaert, **Joannes Tinctoris.** Aus Brabant stammend, gegen das Jahr 1445 geboren, war Tinctoris um 1476 Oberkapellmeister Ferdinands I. zu Neapel, nachher Kanonikus und Doktor beider Rechte in Nivelles, wo er 1511 starb. Seine Kompositionen sind mit Ausnahme von ein paar Stücken sämtlich Manuskript geblieben, und auch von seinen Schriften ist in alter Zeit nur das *Terminorum musicae diffinitorium* (ohne Druckort und Jahr, wahrscheinlich zu Neapel um 1475) und der Auszug aus einem größeren Werke *De inven-*

tione et usu musicae (ca. 1487) gedruckt worden. Das Diffinitorium ist das älteste Musiklexikon, das wir besitzen; gering an Umfang, in alphabetischer Ordnung angelegt, gibt es eine Reihe wichtiger Erklärungen zur Mensur, Intervallenlehre usw. Neugedruckt und mit Kommentar von H. Bellermann versehen, erschien es 1863 im ersten Bande der Chrysanderschen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft". Eine Anzahl anderer Traktate[1]) findet sich abgedruckt in Coussemakers *Scriptores* Bd. IV.

Die Lehrtätigkeit des Tinctoris und seiner Kollegen Hycaert und Guarnerii zu Neapel hat Veranlassung gegeben zur Annahme einer älteren neapolitanischen Schule, zum Unterschiede von der um 1700 aufblühenden neueren. Es sind aber weder Schüler noch direkte geistige Nachkommen jener drei niederländischen Tonlehrer, noch sonst bedeutende Tonsetzer namhaft zu machen, durch die man sich zur Konstatierung einer wirklichen niederländisch-neapolitanischen Schule berechtigt sehen könnte. Die spätere Schule des Scarlatti, Leo und Durante steht zu den Niederländern natürlich in gar keiner Beziehung.

Zum Teil noch gleichzeitig mit Tinctoris lehrte der Italiener **Franchinus Gafurius** (Gafor, Gafori), 1451 zu Lodi im Mailändischen geboren, Schüler des von ihm *Bonadies* genannten Godendag. Nach Aufenthalt in verschiedenen Städten Italiens (Mantua, Verona, Genua, Neapel, wo er mit Tinctoris, Guarnerii und Hycaert bekannt wurde und mit ihnen auf Anregung des Philippus Bononius über musikalische Lehrsätze öffentlich disputierte[2])) war er seit 1484 Kapellmeister am Dome zu Mailand und Lehrer an der Musikschule des Herzogs Ludovico Sforza; er starb daselbst 1522. Von seinen fünf Lehrschriften, die in den Jahren 1480—1520 gedruckt wurden, sind die wichtigsten: *Theoricum opus harmonicae disciplinae* (1480), *Practica musicae,* seit 1496 sehr häufig aufgelegt, und das von den Lehrsätzen der antiken Musik handelnde *De harmonia musicorum instrumentorum opus,* 1518. Auch einzelne Kirchenkompositionen sind handschriftlich vorhanden.

Mit Gafor beginnt eine tiefer eingehende und untersuchende Musiktheorie, er ist der Vorläufer des Zarlino. Von ausgebreitetem Wissen und, soweit es damals möglich, mit den Schriften der griechischen Tonlehrer vertraut, sucht er in seinen Werken die Theorie der Alten mit der neueren Tonwissenschaft und Kompositionspraxis in

---

[1]) Es sind folgende: 1) *Expositio manus;* 2) *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476); 3) *Tract. de notis et pausis;* 4) *Tract. de regulari valore notarum;* 5) *Liber imperfectionum notarum;* 6) *Tract. alterationum;* 7) *Liber de arte contrapuncti;* 8) *Proportionale musices;* 9) *Complexus effectuum musices.*

[2]) S. die biographischen Notizen über Gafor *Ex scriptis Pantaleonis Meleguli,* die seinem *de Harmon. Musicor. Instrumentorum Opus* 1518 (fol. 101) angehängt sind.

Beziehung und in Einklang zu bringen. Besonders wichtig sind das zweite und dritte Buch der erwähnten, zu den allerbesten unter den älteren theoretischen Werken gehörenden *Practica musicae*, die unter Berufung auf frühere und gleichzeitige Meister ausführlich von der Mensur und dem Kontrapunkt handeln. Ein Zeitgenosse des Gafor ist der Spanier Bartolomeo **Ramis de Pareja**, geboren um 1440 zu Baeza in Andalusien, Schüler des Johann von Mons, um 1470 Lehrer der Musik erst zu Salamanca, nachher zu Bologna, später in Rom, wo er noch 1491 lebte. Ein von ihm verfaßter *Tractatus de Musica* erschien zu Bologna im Jahre 1482.[1]) „Ramis bricht mit der alten Hexachordlehre und bietet ein neues auf dem Oktochord sich aufbauendes Solmisationssystem dar. Er verläßt die pythagoräische Berechnung der Intervalle und bahnt, indem er die Verhältnisse der Terzen als 4 : 5 und 5 : 6 sowie die der Sexten als 3 : 5 und 5 : 8 annimmt, die richtige Mensur der Intervalle an. Weiter gibt er eine erschöpfende Darstellung der Chromatik und eine ganze Reihe Regeln über die Anwendung nicht vorgezeichneter chromatischer Töne, wie wir sie in dieser Vollständigkeit aus jener Zeit nicht kennen" (Wolf a. a. O. Einleitung). Als Verteidiger seiner Lehrsätze gegen die Angriffe, die sie von Nicolaus Burtius[2]) erfuhren, trat 1491 sein Schüler Johannes Spatarus zu Bologna auf, der auch später, um 1520, mit Gafor wegen der Verhältnisse der Konsonanzen und der Geltung verschiedener Mensurzeichen in Streit geriet. Gleichzeitig mit Gafor schrieb Jacob Faber (Lefevre), von seinem Geburtsorte Etaples Stapulensis zubenannt, geb. um 1450. Seine *Elementa musicalia* erschienen zuerst 1496 und wurden noch mehrfach aufgelegt, sind aber rein spekulativen und mathematischen Inhalts, daher ohne Wichtigkeit für die Musikpraxis. Ein späterer Zeitgenosse des Gafor und Ramis war Pietro Aron, ein Florentiner, Mönch vom Kreuzträgerorden, bereits um 1516 tätig und um diese Zeit als Lehrer sehr gesucht, unter Leo X. Sänger der päpstlichen Kapelle, zuletzt Kanonikus zu Rimini. Unter seinen fünf theoretischen Werken ist das merkwürdigste *Il Toscanello in Musica* (Venedig 1523 und bis 1562 noch viermal aufgelegt). Er stellt darin zehn Regeln für den Kontrapunkt auf, während Gafor (*Pract. Mus.*, lib. III *cap.* 3) und andere ältere Schriftsteller deren nur acht geben.

---

[1]) Im Neudruck von Joh. Wolf herausgegeben, Leipzig 1901 (mit Kommentar).
[2]) In dessen *Musices opuscul. incipit cum defensione Guidonis Aretini advers. quemdam Hispanum etc.*, Bonon. 1487 (Bibliothek zu Hannover).

Über seine *Libri tres de Institutione harmonica* vom Jahre 1516 bekam er Streit mit Gafor, der darin viele und große Fehler fand.

Zu den wichtigsten Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts gehört das schon mehrfach angezogene, zu Basel durch Heinrich Petri 1547 gedruckte *Dodekachordon* des Henricus Loritus, genannt **Glareanus**, 1488 in der Schweiz bei Glarus geboren, gelehrter Philolog, Philosoph und Musiker, der beste Herausgeber der fünf Bücher von der Musik des Boethius (S. 22), gestorben 1563 zu Freiburg i. B. Sein Dodekachordon bringt eine große Anzahl älterer und gleichzeitiger Tonsätze nebst manchen Nachrichten von deren Verfassern, ist aber vor allem wichtig durch die darin vorgetragene Lehre von den zwölf Tonarten. Eine deutsche Übersetzung mit Übertragung der Notenbeispiele gab P. Bohn heraus als 12. Jahrgang der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (1889).

Diese Glareanischen Tonarten des 16. Jahrhunderts sind nicht unsere heutigen zwölf Transpositionen des Dur- und Mollgeschlechts, sondern die alten acht Kirchentöne *D* dorisch, *E* phrygisch, *F* lydisch und *G* mixolydisch nebst Plagalen, wozu noch die in der weltlichen Musik schon vorher üblichen Oktavgattungen auf *A* (äolisch) und auf *C* (ionisch) mit ihren plagalischen Nebentönen kommen, die von jetzt an ebenfalls als zum System gehörend betrachtet werden (S. 39). Diese zwölf Tonarten sind also *Ionicus (Modus)* c-c_1 und *Hypoionicus* G-g; *Dorius* d-d_1 und *Hypodorius* A-a; *Phrygius* e-e_1 und *Hypophrygius* H-h; *Lydius* f-f_1 und *Hypolydius* c-c; *Mixolydius* g-g_1 und *Hypomixolydius* d-d_1; *Aeolius* a-a_1 und *Hypoaeolius* e-e_1. Auf die innere Beschaffenheit dieser Tonarten und die für ihre Behandlung geltenden Gesetze kann hier nicht näher eingegangen werden. Belehrendes darüber haben gegeben Joh. Ad. Scheibe „Über die musikalische Komposition“ Tl. I, Leipzig 1773[1]) S. 387—464; C. von Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter I, 73—108; Evang. Kirchengesang I, 11 ff. und „Über Herstellung des Gemeinde- und Chorgesanges“, Leipzig 1848 S. 5; Mortimer in seinem vieles Gute enthaltenden, zum Teil jedoch verworrenen und ungeklärten Buche „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation“ Berlin 1821.[2]) Man gebrauchte jede dieser Tonarten auf verschiedenen Tonhöhen. Einesteils sang man sie, wie sie notiert waren, d. h. die dorische Tonart wirklich auf dem Tone *D*, die phrygische auf dem Tone *E* usw.; dieses System hieß dann *Systema regulare* oder *durum*, Dursystem; andernteils transponierte man sie samt ihren Plagalen auf andere Grundtöne, gerade wie wir unser Dur- und Mollgeschlecht, wobei freilich chromatische Veränderungen

---

[1]) Mehr als der erste Teil ist von diesem tüchtigen Werke leider nicht erschienen.

[2]) Es erschienen im späteren 16. Jahrhundert auch verschiedene Tonwerke mit der ausdrücklichen Angabe, daß sie nach den 12 Glareanischen Tonarten eingerichtet oder geordnet seien. So das von Franciscus Eler aus Ülzen herausgegebene Melodien-Gesangbuch: *Cantica sacra — ad XII modos ex doctrina Glareani accommodata, Hamburgi* 1588; Philippus Dulichius, *Dicta insigniora ex Evangel., 5voc. concentu, XII Glareani modis indubitatis attemperato, exornata. Stetini* 1598 (35 Cantiones).

in Anwendung kommen mußten, weil sonst die charakteristische Tonordnung der Skalen zerstört worden wäre. Diese transponierten Tonarten nannte man *Tuoni trasportati, Tuoni finti, Toni ficti,* fingierte Töne. Doch notierte man nicht alle überhaupt möglichen Transpositionen, weil die vielen Vorzeichnungen von ♯ und ♭ die Sänger verwirrt und ihnen die Tonart unkenntlich gemacht haben würden, sondern überließ das Transponieren den Sängern selbst, der Chormeister gab nur den Ton an, auf den das Stück transponiert werden sollte. Nur eine Transposition pflegte man zu notieren, nämlich die auf die Oberquart oder Unterquint, zu deren Herstellung man nur des einen, den Sängern geläufigen ♭ *molle* am Schlüssel bedurfte (dessen Vorzeichnung aber erst mit Ende des 15. Jahrhunderts allgemeiner wurde). Der dorische Ton z. B., *DEFGAHCd,* hieß in dieser Transposition *GABcdefg.* Das System dieser auf die Oberquart transponiert notierten Töne hieß *Systema transpositum* oder, seines am Schlüssel stehenden ♭ *molle* wegen, *Systema molle,* Mollsystem. Man sieht, daß das Dur- und Mollsystem jener Zeit etwas von dem unsrigen Dur und Moll ganz Verschiedenes ist. Für diese beiden Systeme bediente man sich zweier verschiedener Schlüsselgruppen, nämlich: im *Systema regulare* des *C*-Schlüssels für Sopran, Alt und Tenor auf der 1., 3. und 4. Linie, für Baß des *F*-Schlüssels auf der 4. Linie; im *Systema transpositum* des *G*- oder Violinschlüssels auf der 2. Linie für den Sopran, für Alt und Tenor (Mezzosopran und Alt) des *C*-Schlüssels auf der 2. und 3. Linie, und für Baß des *F*-Schlüssels auf der 3. Linie (Baritonschlüssel). Die Schlüsselgruppe des regulären Systems hieß die *großen Schlüssel, Chiavi*; die des transponierten Systems die *kleinen Schlüssel, Chiavette, Chiavi trasportate.* Die im Verlaufe eines Stückes vorkommenden chromatischen Veränderungen der natürlichen Tonstufen bezeichnete man nicht durch ♯ oder ♭, denn die Sänger wußten schon, wo die Modulation eine solche fordert. Sehr selten findet man eine Leitton- oder Terzerhöhung durch ein nicht vor, sondern über oder unter die Note gesetztes ♯ angezeigt. Erst um 1600 fingen die Komponisten allgemeiner an, die nötigen zufälligen Versetzungszeichen (Accidentalen) hinzuschreiben. Der als Tonsetzer und Musikgelehrter ausgezeichnete Michael Prätorius wirkte durch sein 1615—20 erschienenes *Syntagma musicum* mit Einsicht und Erfolg nicht nur für die Beseitigung mancher Überreste der schwierigen Mensuralnotierung, sondern auch für einen allgemeineren Gebrauch der Vorzeichnungen, weil, wie er (III, 31) sagt, „solche hochnöthig seien, nit allein vor die Sänger, damit sie in jrem singen nit *interturbiret* werden: sondern auch vor einfältige Stadt-*Instrumentisten* und *Organisten,* welche *Musicam* nit verstehen, viel weniger recht singen können, und dahero, wie ich selbsten zum offtern gesehen und erfahren, keinen Unterscheyd hierinn zu machen wissen. Darumb denn die beste *Caution* wehre, wenn es die *Componisten* an allen örtern; Da es von nöthen ist, klärlich darbey schrieben, so hette man keines nachsinnens oder zweiffels von nöthen.“ Aber noch im 17. Jahrhundert (z. B. bei D. Mazzocchi, *Madrigali* 1638, und noch später) begegnen wir über einzelnen Stücken Bemerkungen, die dem Sänger ausdrücklich vorschreiben, nirgends chromatische Veränderungen anzubringen außer dort, wo sie besonders angezeigt sind. Übrigens muß man heutzutage älteren Musikwerken gegenüber mit Anwendung chromatischer Veränderungen vorsichtig zu Werke gehen, um nicht den Charakter der Tonart zu beeinträchtigen. Wie weit die Befugnis hierin gehen darf, unterliegt zurzeit noch der Diskussion.

Der größte Tongelehrte des 16. Jahrhunderts und wohl einer der bedeutendsten aller Zeiten ist **Giuseppe Zarlino,** geboren 1517 zu Chioggia im Venezianischen, Schüler Adrian Willaerts, 1565 Nachfolger des Cyprian de Rore im Kapellmeisteramte an S. Marco, 1590 gestorben. Als Komponist scheint er nicht unfruchtbar gewesen zu sein, wurde aber als solcher von Zeitgenossen und Nachkommen nicht viel beachtet und ist wohl auch weder seinem Lehrer noch seinen Mitschülern und Amtsgenossen zu vergleichen.[1] Als Theoretiker ist er indessen epochemachend gewesen. Sein Hauptwerk, die *Istituzioni harmoniche*, erschien in vier Teilen in Venedig 1558 und wurde in den Jahren 1562 und 1573 wieder aufgelegt. Seine *Dimostrazioni harmoniche* und *Sopplimenti musicali* kamen 1571 und 1588 ebenfalls zu Venedig heraus; außerdem erschien eine Gesamtausgabe seiner Werke (*Tutte l'Opere* usw.) in vier Bänden, von denen die drei ersten seine musikalischen Schriften enthalten, ebenfalls zu Venedig, bei Francesco Franceschi 1588—89. Er handelt in seinen Schriften auf eine gründliche und tief gelehrte Art von allen praktischen und spekulativen Gegenständen der Musik. So gewann er z. B. aus Vergleichung der Didymäischen und Ptolemäischen Skala die Intervallenbestimmung der diatonischen Skala; denn bis dahin galten die Rationen des Pythagoreischen Systems der reinen Quint, die nun durch das für die Folge allgemein angenommene temperierte „Reine diatonische System" des Zarlino verdrängt wurden. Ferner verdankt man Zarlino die erste systematische Aufstellung des dualen Harmonieprinzips, d. h. die Bestimmung des Dur-Akkords nach den Verhältnissen der Saitenlängen $1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4$ usw. (*divisione armonica*), des Moll-Akkords nach den Verhältnissen der Saitenlängen 1 : 2 : 3 : 4 usw. (*divisione aritmetica*), oder mit anderen Worten: die Verkürzung der Saite um ${}^1/_2$, ${}^1/_3$, ${}^1/_4$ ihrer Länge ergibt den Dur-Akkord (nach oben), die Verlängerung um das 1-, 2-, 3-, 4-fache den Moll-Akkord (nach unten). In beiden Fällen stellt sich für die Terz das Verhältnis 4 : 5 heraus.[2] Obwohl erst eine spätere Zeit dies Prinzip zum Aufbau einer rationellen Harmonielehre benutzte (Duales Harmoniesystem), haben sich doch schon die besten Theoretiker nach Zarlino mit dieser Aufstellung und ihren logischen

[1]) Eine sechsstimmige Antiphon, *Virgo prudentissima,* von Zarlinos Komposition aus dessen *Modulationes* 6 voc. 1556, bei Paolucci *Arte prat. di Contrapp. II,* 250 bis 264. Zwei Motetten in L. Torchis „L'arte musicale in Italia" Bd. I.

[2]) Näheres hierüber bei H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (1898) S. 369 ff.

Konsequenzen beschäftigt. Zu ihnen gehört u. a. **Franciscus Salinas**, ein Spanier, geboren zu Burgos im Jahre 1513, bereits im zehnten Jahre erblindet, dennoch von außerordentlicher Gelehrsamkeit, tüchtig sowohl als Klavier- und Orgelspieler wie Lehrer der Musik an der Universität Salamanca, wo er 1590 starb. Im Jahre 1577 hat er zu Salamanca *De musica libri septem* drucken lassen, deren Inhalt in Forkels „Literatur" S. 379 im einzelnen angeführt ist. Ferner untersuchte Nicolo Vicentino, ein Schüler des Willaert, in seiner *L'antica Musica* 1555 das griechische diatonische, chromatische und enarmonische Klanggeschlecht bezüglich ihres Verhältnisses zur modernen Musik (s. oben S. 163). Er verteidigte den Satz, daß das moderne System aus allen drei Klanggeschlechtern gemischt sei, zu Rom gegen Vincenzo Lusitano, der dessen rein diatonische Eigenschaft behauptete und von den Schiedsrichtern (Ghiselin, d'Ankerts und Scobedo) Recht bekam. Giovanni Maria Artusi, gelehrter Schriftsteller über den Kontrapunkt, wird weiter unten (Kap. XII) als Gegner des Claudio Monteverde und der neuen Richtung noch vorkommen; seine theoretischen Werke erschienen 1586—1607, die wichtigsten *Arte del contrappunto* in zwei Teilen, Venedig 1586—89; und *Delle imperfezioni della moderna musica*, in zwei Teilen, ebenda 1600—03. Weiterhin gehört unter die besseren italienischen Schriftsteller seiner Zeit noch Ludovico Zacconi von Pesaro (1555—1627), Augustinermönch, Chordirektor seines Ordenskonvents, 1593 Mitglied der Kapelle des Erzherzogs Karl zu Wien, 1595 Kapellsänger zu München, 1619 nach Venedig zurückgekehrt. Von seiner *Pratica di Musica utile e necessaria* erschien der erste Teil bereits zu Venedig 1592, der zweite erst dreißig Jahre später, 1622. Bemerkenswerte Stellen daraus über den Gesang und die Verzierungskunst hat. Fr. Chrysander mit Übersetzung in Bd. VII der „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft" (1891) mitgeteilt.

In Deutschland lehrte bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts Adam de Fulda (s. oben S. 137), dessen im Jahre 1490 verfaßten Tractat *de Musica* der Abt Gerbert in seinen *Scriptores* III abgedruckt hat. Im Jahre 1511 gab Sebastian Virdung, zu Amberg in der Oberpfalz geboren, Pfarrer zu Basel, seine „Musica getutscht und ausgezogen" heraus, worin wichtige Nachrichten und Abbildungen von damals gebräuchlichen Instrumenten enthalten sind. Ein ähnliches Werk schrieb der magdeburgische Kantor Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch* usw., von Georg Rhaw zu Wittenberg 1529 sehr sauber gedruckt und 1532—42—45 wieder aufgelegt. Das Büchlein ist in Versen geschrieben und behandelt die gesamte Instrumentenpraxis seiner Zeit

(Pfeifen-, Lauten-, Klavier- und Saiteninstrumente mit Abbildungen). Neudrucke dieses wie des Virdungschen Werkes wurden 1882 und 1896 von der „Gesellschaft für Musikforschung“ veranstaltet. Agricola hat auch eine von den Schlüsseln, Tönen, der Solmisation, Mensur usw. handelnde „Kurtz deutsche Musica“ vom Jahre 1528 hinterlassen. Unter die schätzbaren Schriftsteller gehört ferner der gut unterrichtete und viel gereiste Magister Andreas Ornitoparchus aus Meiningen, dessen zuerst 1517 erschienener *Musicae activae Micrologus* sechs Auflagen erlebte und von John Dowland noch 1609 ins Englische übersetzt wurde. Bekannt als lehrreich und von großer Wichtigkeit ist das Werk *De arte canendi* 1537 von Sebaldus Heyden, Rektor an S. Sebald zu Nürnberg, geb. daselbst 1498, gest. 1561. Ferner verdient hervorgehoben zu werden Johann Frosch, *Rerum musicarum opusculum, Argentor.* 1535. Die *Musurgia, seu praxis musicae* des Othmar Luscinius, Straßburg 1536, ist eine lateinische Übersetzung des Virdungschen Werkes, seine Schrift *Institutiones musicae* dagegen eine selbständige Arbeit. Hermann Finck, gelehrter Musiker um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Wittenberg, gab daselbst 1556 eine *Practica musica* heraus, worin er (ähnlich wie Adrian Petit Coclicus in seinem *Compendium musices* 1552) die Musiker der älteren und seiner Zeit nach dem Nutzen, den sie der Kunst gebracht hätten, klassifiziert (s. Gerber, Lexikon 1790, I, S. 411). Außerdem erschienen innerhalb des 16. Jahrhunderts noch andere mehr oder weniger lehrreiche (manchmal sehr kurz und knapp zusammengefaßte) Kompendien, z. B. von Georg Rhaw, *Enchiridion musices,* Leipzig 1518, dann in erweiterter Gestalt (*Enchirid. utriusque musicae*) 1530 und vielfach aufgelegt (es gibt auch eine Ausgabe von 1535); Johannes Galliculus, *Libellus (Isagoge) de compositione cantus,* zuerst Leipzig 1520; Nicol. Listenius, *Rudimenta musicae* 1533, unter dem Titel *Musica Listenii* oft gedruckt (auch *Norib., Mont. & Neuber* 1562); Joh. Spangenberg, *Quaestiones musicae,* Wittenb. b. Rhau o. J. (Dedikat. Spangenbergs an ihn dat. 1536); Heinrich Faber, *Compendiolum mus. pro incipientibus,* Braunschweig 1548, häufig aufgelegt, bearbeitet und ähnlichen Traktaten der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zugrunde liegend. Ein anderer Heinrich Faber[1]) aus Lichtenfels gab heraus *Ad mus. pract. introductio* 1550; Gregor Faber, *Mus. pract. Erotemata* 1553; Joh. Zanger, *Pract. mus. praecepta* 1554; Lukas Lossius, *Erotem. mus. pract.* 1563; Eucharius Hoffmann, *Mus. pract. praecepta* 1584 und *Doctrina de Tonis* 1582; Adam Gumpelzhaimer, *Compend. Mus. latino germ.* 1595 und bis 1675 in zwölf Auflagen. Zu den besten gehören die Schriften des Sethus Calvisius: *Melopoeia sive Melodiae condendae ratio* 1582; *Compend. Mus. pract.* 1594; *Exercitationes Mus. duae* 1600, — *tertia* 1611. Auch Christophor. Demantius' *Isagoge artis mus.* erlebte von 1605—1671 etwa zwölf oder mehr Auflagen. Die meisten dieser Autoren kommen im weiteren Verlaufe noch vor. Über Inhalt und Methode dieser zumeist für Schulzwecke verfaßten und in Katechismusform gehaltenen Lehrbücher unterrichtet F. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts (1904).

Schon ziemlich früh entstanden in Italien auch Konservatorien, ursprünglich Hospitäler, Waisen- oder Findelhäuser, in denen in

[1]) Vielleicht sind beide Heinrich Faber eine und dieselbe Person. Vgl. Walthers Lex. S. 235; A. Schmid, Nachtr. zu Beckers Literatur, Leipz. 1839, Sp. 68.

Musik unterrichtet wurde. Sie bildeten sich nach und nach zu Kunstschulen aus, die auf die spätere Musikübung in Italien zum Teil großen Einfluß geäußert haben. Das erste und älteste ist das *Conservatorio Maria di Loretto* zu Neapel, bereits 1537 gegründet. Stifter desselben war ein Geistlicher namens Tappia, der, nachdem sein eigenes Vermögen nicht zugereicht hatte, noch neun Jahre lang von Haus zu Haus betteln ging, um die fehlende Summe zu beschaffen. Nach dem Vorbilde dieses Konservatoriums wurden zu Neapel später noch drei andere gegründet: *San Onofrio, della Pietà de' Turchini* und *gli Poveri di Giesu Christo.* Das letztgenannte ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingegangen. In Venedig gab es vier, das *Ospedale della Pietà, gli Mendicanti, gli Incurabili* und *Ospedaletto a Giovanni e Paolo.* Die Kapellmeisterstellen an diesen Instituten waren angesehene Künstlerposten und wurden im 18. Jahrhundert von den namhaftesten Meistern bekleidet.

VII

Palestrina und die römische Schule — Orlando di Lasso — Die beiden Gabrieli — Norditaliener

Das fünfte Kapitel suchte in großen Zügen einen Überblick zu geben über das ausgebreitete Wirken der niederländischen Tonmeister sowohl in ihrem Heimatland wie in Frankreich und in Italien. Wir sahen, wie sich von Dufay an über Ockeghem, Obrecht, Josquin hinweg bis Willaert eine stetige Fortentwickelung der mehrstimmigen Musik vollzieht, wie die Technik der Komposition, die sich anfangs nur auf Verkoppelung zweier oder drei voneinander unabhängigen Stimmen beschränkte, durch Aufgreifen des imitierenden Stils ein Mittel gewinnt, die Stimmen geistig miteinander zu verknüpfen, ferner, wie die Möglichkeit, mehrere Stimmen durch Umdeutung der Mensur, Umkehrung usw. aus einer einzigen zu entwickeln, zu allerlei Kunststücken und gekünstelten Formen führt, wie aber trotzdem die Ausdruckskraft der so gestalteten Mehrstimmigkeit fort und fort wächst und Werke geschaffen werden, die bis heute unübertroffene Denkmäler kunstvoller mehrstimmiger Gesangsmusik darstellen. Wie das vorige Kapitel des weiteren zeigte, waren es keineswegs niederländische Meister allein, in deren Hand die Fäden des Fortschritts zusammenliefen. Vielmehr hatten Franzosen, Italiener und Deutsche einen wesentlichen Anteil. Ja, indem sich niederländische Einflüsse verquickten mit fremden nationalen Kunstelementen, kamen um so eigenartigere Blüten zum Vorschein: man denke an Isaak, Willaert, Archadelt, Jannequin. Insbesondere war es Italien, dessen einheimische Kunstrichtungen auf niederländische Musiker anregend und befruchtend wirkten. Das Madrigal z. B., wie es

aus den Händen Verdelots, Archadelts, Willaerts hervorging, war eine solche Blüte italienischen Kunstgeistes, und ebenso dürfen wir die im Gefolge der Madrigalkomposition auftretenden Erscheinungen der Chromatik, des wachsenden Zurückdrängens verzwickter kontrapunktischer Bildungen und der allmählich in den Vordergrund tretenden akkordischen Schreibart auf Einflüsse von italienischer Seite her zurückführen. Auch die Schreibweise für mehrere reale Chöre, wie sie Willaert und seine Nachfolger pflegten, hat ihre Heimat in Italien. Die größten Theoretiker dieses Zeitraumes waren, mit Ausnahme des Tinctoris, keine Niederländer, sondern ebenfalls Italiener oder Spanier. Und wenn wir auch dem Brabanter Gelehrten Tinctoris eine Anzahl hochwichtiger Abhandlungen und Begriffsbestimmungen zur Theorie der Musik verdanken, so wurden doch Gafurius' Tonartenlehre und Ramis de Parejas Aufstellung reiner Dreiklänge ungleich wichtiger und folgenschwerer für die musikalische Praxis der nächsten Zeit.

Es konnte nicht ausbleiben, daß nach einem Zeitraum, in dem die Hegemonie der Niederländer in Italien unumstritten gewesen war, sich die autochthone und um so viel neue, fremde Elemente bereicherte italienische Tonkunst mit Macht wieder erhob, und eine Reihe Meister erstanden, die ihrer Bedeutung und Originalität nach jenen *Oltramontani*, wie man die eingewanderten Niederländer zu bezeichnen pflegte, durchaus an die Seite gestellt werden dürfen. Die einst so fruchtbringende Tätigkeit der Florentiner Trecentisten findet jetzt im 16. Jahrhundert eine Fortsetzung. Diesmal tritt aber zunächst nicht Florenz tonangebend hervor, sondern Rom, später Venedig.

In Rom, dem Zentrum der gesamten Christenheit, wo sich vor und nach 1500 die bedeutendsten Meister zusammenfanden und namentlich die päpstliche Kapelle glänzende Namen als Mitglieder aufwies, erhob sich jetzt eine Tonschule, als deren berühmtester Vertreter von je Palestrina gegolten hat. Bis vor nicht langer Zeit bestand die Annahme, ihr Gründer sei der Franzose Goudimel (S. 146) gewesen, aus dessen Lehre Palestrina und andre seiner Zeitgenossen hervorgegangen seien. Die neuere Forschung hat dies als Fabel nachgewiesen, indem sie auf die Verwechslung Goudimels mit einem gewissen Gaudio Mel aufmerksam machte, der nach dem Zeugnis Antonio Liveratis (1685) in Rom gelebt und dort jene Musikschule ins Leben gerufen habe. Da aber über Leben

und Wirken Mels bis jetzt so gut wie nichts zu ermitteln ist, muß die ganze Frage noch unbeantwortet gelassen werden.[1])

Giovanni Pierluigi, nach seinem Geburtsorte Palestrina im Kirchenstaate kurzweg **Palestrina** genannt (in lateinischer Form: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus; Sante war nur ein allgemeiner Taufname), wurde einigen Angaben zufolge im Jahre 1514 oder 1515, nach anderen (was wahrscheinlicher ist) erst 1524 oder 1526 geboren.[2]) Die erste Anstellung fand er 1544 in seiner Vaterstadt Palestrina als Organist und Kapellmeister der dortigen Kathedrale. Aber schon 1551 wurde er als magister puerorum und gleich darauf als Kapellmeister an die Peterskirche nach Rom berufen. Sein erstes gedrucktes Werk, ein Band vierstimmiger Messen, der mit der Widmung an Papst Julius III. 1554 erschien, veranlaßte im folgenden Jahre seine Berufung und Aufnahme in das Sängerkollegium der päpstlichen Kapelle, trotzdem er die priesterlichen Weihen nicht empfangen hatte und sogar verheiratet war. Infolgedessen gab er die Kapellmeisterstelle im Vatikan auf, und Animuccia wurde sein Nachfolger. In Papst Marcellus II., der indessen nur wenige Wochen regierte, fand der Meister einen schätzenswerten Gönner, dem er mit seiner bekannten großen *Missa papae Marcelli* zu sechs Stimmen eine großartige Huldigung darbrachte. Paul IV. aber, der 1555 den päpstlichen Stuhl bestieg, geriet in Entrüstung darüber, daß sich in seiner Kapelle einige dem Priesterstande nicht einverleibte und verheiratete Sänger befanden.[3]) Am 30. Juli 1555 erschien ein Erlaß des Papstes, demzufolge „die drei verheirateten Individuen, die zum Skandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze mit den päpstlichen Kapellensängern zusammenlebten, aus dem Collegio ausgestoßen werden sollten", was unter Belassung einer kärglichen Pension auch geschah, ungeachtet die Anstellung auf Lebenszeit lautete. Aber

---

[1]) Ein wahrscheinlich aus Schlettstadt im Elsaß gebürtiger Rinaldo del Mel befand sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Italien und edierte dort von 1581 an mehrere Motetten- und Madrigalsammlungen. Der oben genannte Mel ist mit diesem nicht zu verwechseln.

[2]) Giuseppe Baini, der die erste monumentale, freilich nicht überall kritisch befriedigende Palestrinabiographie schrieb *(Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* 1828), entschied sich für das Jahr 1524, gestützt auf die Bemerkung des Hyginus Palestrina in der Widmung des 1594 erschienenen 7. Buches der Messen seines Vaters: „pater meus 70 fere vitae suae annos in dei laudibus componendi consumens", was sich aber ebensogut dahin auslegen läßt, daß Palestrina 70 Jahre lang komponiert, folglich im Jahre 1524 seine Komponistenlaufbahn begonnen hat. Indessen scheint Bainis Auslegung, der auch die deutsche Übersetzung von Kandler, besorgt von Kiesewetter (1834), folgt, die richtigere zu sein, wie sich denn auch Fr. X. Haberl (Palestrinaausgabe Bd. V und Kirchenmus. Jahrbuch 1886) für das Jahr 1526 entschieden hat.

[3]) Neben Palestrina noch Domenico Ferrabosco und Leonardo Barré.

noch in demselben Jahre wurde Palestrina, den dieser Schlag tief erschüttert hatte, zum Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran und 1561 an der liberianischen Hauptkirche Santa Maria Maggiore berufen, ein Amt, in dem er zehn Jahre verblieb, bis er nach Animuccias 1571 erfolgtem Tode wieder in sein früheres Amt als Kapellmeister an St. Peter im Vatikan zurückkehrte. Inzwischen hatte er bereits 1565 den vom Papst Pius IV. eigens für ihn gestifteten Titel eines Komponisten der päpstlichen Kapelle erhalten, und da sein Ruhm hoch gestiegen war, ersehnte man ihn zurück an jenen Ort, von dem man ihn früher verstoßen hatte: Papst Sixtus V., ein großer Musikfreund, bemühte sich, das dem Meister angetane Unrecht vergessen zu machen, indem er ihn 1585 wieder zum Meister der Sixtinischen Kapelle zu erheben wünschte. Weil dies aber Palestrinas Laientum und Verheiratung wegen nicht anging und die übrigen Kapellsänger sich energisch dagegen sträubten, fundierte er für ihn jenes Amt eines Komponisten der Kapelle und verband einige Einkünfte damit.[1]) Später unterzog sich Palestrina einer ausgedehnten Lehrtätigkeit und beteiligte sich zu diesem Zwecke an der von Giovanni Maria Nanini zu Rom eröffneten Musikschule, deren vortrefflicher Geist bis in die neueste Zeit hinein fortgewirkt hat. Im Jahre 1581 wurde er noch Konzertmeister beim Fürsten Buoncompagni, 1594 starb er und wurde in der Peterskirche vor dem Altare des Simon und Judas begraben.

Wie alle, die wahrhaft große Meister geworden sind, war auch Palestrina, bevor sein Genius zu Reife gelangte, ein treuer Zögling seiner Vorfahren. Frei von revolutionärer Neuerungssucht studierte er seine Vorgänger mit Eifer, kräftigte sein Talent an ihren Werken und nahm gewissenhaft in sich auf, was sie Großes geschaffen hatten. Der gelehrte Padre Martini rechnete es ihm besonders hoch an, daß er sich die Meisterwerke mehrerer Jahrhunderte zum Muster genommen und sich sämtliche darin nieder gelegten Kunsterfindungen anzueignen, sie aber zugleich zu reinigen und zu veredeln gewußt habe.

Baini bemüht sich (a. a. O. II, 423), bei Palestrina nicht weniger als zehn verschiedene Stilarten nachzuweisen, deren Aufstellung zwar von genauem Studium dieses Meisters Zeugnis ablegt, an sich aber wenig zu bedeuten hat. Denn schließlich kommen solche Stil- oder Schreibarten bei jedem Künstler vor, insofern er sich hier an diesen oder jenen seiner Vorfahren anlehnt, dort eigenen Intentionen folgt, hier einfacher dort

---

[1]) Nach Palestrina wurde dies Amt nur noch von einem Meister, Felice Anerio, bekleidet.

künstlicher verfährt, mehr in der Form befangen bleibt oder seinen inneren Regungen freier nachgeht, den verschiedenen Kunstgattungen und Stilen mit den ihnen eigenen besonderen Merkmalen Rechnung trägt usw.

Die Zeit des epochemachenden Schaffens des Palestrina brach an mit einem 1560 von ihm aufgeführten Werke, mit dem er sich und allen Nachstrebenden gewissermaßen den Weg aus der Vorhalle in das Allerheiligste des Tempels kirchlicher Tonkunst eröffnete. Es sind das die zur Feier des Gründonnerstags gehörenden sog. *Improperia*[1]), deren bei größter Einfachheit edler und bedeutsamer Stil so allgemeine Bewunderung erregte, daß sich Papst Pius IV. eine Abschrift davon für seine Kapelle erbat, wo man dies Werk noch heute in der Karwoche hören kann. Sie werden im Wechselchor in ruhigster Bewegung ausgeführt, und zwar nach Art des Fauxbourdons in einfachem akkordischen Satze, während vorher die einstimmige gregorianische Rezitation üblich gewesen war. Doch bald wurde seinem Genius Gelegenheit, sich glanzvoller zu zeigen. Die Bestrebungen um Veredelung des kirchlichen Stiles, mit denen schon Vorgänger des Palestrina wie Costanzo Festa, Willaert, Morales verdienstlich hervorgetreten waren, hatten noch nicht den rechten, durchgreifenden Erfolg gehabt, der allgemeine Zustand der kirchlichen Musik ließ noch immer eine Reinigung und Erneuerung als Notwendigkeit erscheinen. Vorschläge kamen beim Tridentinischen Konzil 1562 mehrfach zur Sprache, und es fehlte nicht viel, daß die Figuralmusik gänzlich aus der Kirche verbannt und nur der alte Choralgesang fernerhin geduldet worden wäre. Ein definitiver Beschluß aber wurde noch aufgeschoben, bis 1564 Papst Pius IV. zur Erledigung dieses Punktes eine Kongregation von acht Kardinälen ernannte, denen ebensoviel Sänger der päpstlichen Kapelle beigeordnet wurden. Die Hauptforderungen gingen auf einen ernsten, der Kirche angemessenen Stil, Verständlichkeit der heiligen Worte und auf Verbannung aller verweichlichenden und lasziven Weisen, wie sie sich in Gestalt von Volksliedern so oft des Cantus firmus bemächtigt hatten. Man erinnerte sich eines *Tedeum* von Cost. Festa, der Improperien und der Messe *Ut re mi fa sol la* des Palestrina als Muster weihevoller Kirchenmusik. Als das Konzil geschlossen war, erhielt der Meister den Auftrag, vorbildliche Stücke in Gestalt einer Messe vorzulegen. Palestrina kam dem nach und ließ drei Messen

[1]) Eigentlich „Vorwürfe", nämlich die Klagevorwürfe Jesu an sein Volk, die bei der Kreuzverehrung gesungen werden und drei kurze Gegenstrophen in griechischer Sprache haben.

von sich aufführen, darunter die Marcellus-Messe, die freilich schon lange vorher entstanden war. Das heilige Kollegium war durchaus befriedigt von diesen Proben und ging zur Tagesordnung über.

Aber noch eine andere Tat vollbrachte Palestrina im Dienste seiner Kirche. Durch ein Dekret des Papstes Gregor XIII. wurde ihm eine durchgreifende Revision des gesamten gregorianischen Choralgesangs übertragen. Diese Arbeit, die ihn das letzte Drittel seines Lebens unaufhörlich beschäftigte, brachte er zwar nicht völlig zum Abschluß, doch konnte er vier der wichtigsten Zeremonienbücher: das Directorium chori, die Passionsgesänge, die Offizien der Karwoche und die Präfationen gereinigt und bearbeitet in den Druck geben, sogar das Graduale Romanum soll von ihm ausgearbeitet sein. Über die mannigfachen künstlerischen, geschichtlichen und geschäftlichen Ereignisse, die im Gefolge dieser großen, sich bis ins 17. Jahrhundert hineinerstreckenden Revisionsarbeit auftraten, unterrichtet das auf authentischen Quellen beruhende doppelbändige Werk von R. Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom, Leipzig 1901/02.

Die Anzahl der Werke Palestrinas, von denen nur verhältnismäßig wenige ungedruckt blieben, die meisten aber in verschiedenen Auflagen erschienen sind, ist sehr groß. Bei aller Tiefe und Kunst war er ungemein produktiv, „und mir scheint," sagt Burney, „daß bei allem Ernst und bei fleißigster Ausarbeitung in Palestrinas Werken überall das Feuer des Genies erglüht, trotz aller beengenden Fesseln des *Canto fermo,* des Kanons, der Umkehrungen und was sonst einen jeden andern zu erkälten und zu erstarren vermocht hätte." Seine Schreibart ist keineswegs immer jene einfach erhabene der Improperien oder Marcellusmesse. Die kontrapunktische Kunst findet sich vielmehr in allen Graden, je nach Anregung des Textes, von der einfachen Akkordfolge des Josquinschen *Stile famigliare* an bis zu den äußersten Verwickelungen des kanonischen Satzes. Aber auch die größten Schwierigkeiten des Tonsatzes überwand er scheinbar ohne Anstrengung und ohne im Ausdruck jemals die Würde des Gegenstandes, der Kirche und seiner selbst zu vergessen, ohne die Technik zur Herrscherin über den Gedanken werden zu lassen. Wo sein Ausdruck, wie in Trauergesängen, wehmütig und niedergebeugt erscheint, ist doch keine Anwandlung von Weichlichkeit und aufgelöster Empfindelei zu spüren; ebensowenig verfällt er in Gesängen entgegengesetzten Inhalts einer das

Maßvolle und Edle vergessenden Leidenschaftlichkeit. Schützte ihn hiervor auf der einen Seite sein Genie und die Strenge seiner Kunstanschauung, so auf der andern Seite sein inniges Verhältnis zu dem ältesten und reinsten Urbilde alles echt Kirchlichen, dem gregorianischen Choral, der auf sein ganzes Empfinden und seine Gestaltungsweise unmittelbar einwirkte, und in dessen Wesenheit er vielleicht tiefer eindrang als ein Meister vor oder nach ihm. „Kein andrer Meister hat den Gregorianischen Gesang in seinen verschiedensten Formen so methodisch durchgearbeitet wie Palestrina," bemerkt Friedrich Filitz [1]), „keiner hat es wie er verstanden, jede charakteristische Wendung desselben mit Erfolg zu benutzen und den Sinnen des Hörers wahrnehmbar und eindringlich zu machen." In diesem Verhältnis zum kirchlichen Choralgesange läßt sich Palestrina mit S. Bach vergleichen: was für jenen der gregorianische Gesang, war für diesen das protestantische Kirchenlied; das Kunstschaffen beider wurzelte in dem, was ihre Kirche als ihren Bedürfnissen entsprechend anerkannt und durch hundertjährigen Gebrauch geheiligt hatte; jeder von ihnen ließ seinem Objekt in seiner Weise die allseitigste kunstmäßige Durchbildung widerfahren, so daß der Choralgesang der alten und der neuen Kirche durch Palestrina und Bach zur höchsten Kunstblüte gelangte. Ferner rühmt Filitz an Palestrina „die Meisterschaft des Melodisten, in der ihn keiner vor und nach ihm, auch unter seinen Zeitgenossen keiner von ferne nur erreicht" (mit Einschränkung auf eben die ihrer Art nach dem Choralgesange entsprungene Melodik), „jene rhythmische Präzision und jenen sparsamen Gebrauch der Melismen neben der nervigen Harmonieführung, in der wir vorzugsweise den Palestrinastil zu erkennen pflegen; jenen reinen Charakter und die Kontinuität der tonischen Modulation, jenes Gleichgewicht der Stimmführung und jene echt kontrapunktische Kunst, der es die kontrapunktischen Künste und Kunststücke gar nicht gilt, und in der alle besonderen Motive, wie von innerer Notwendigkeit getrieben, in dem einen Ziele des Ausdrucks für eine dem Seher aufgegangene himmlische Herrlichkeit zusammengreifen und aufgehen."

Seit dem Jahre 1903 liegt Palestrinas Lebenswerk in einer bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen monumentalen Gesamtausgabe vor. Schon 1862 von Fr. X. Witt begonnen, dann von F. Espagne und Commer fortgesetzt, wurde sie mit Bd. 33 von Fr. X. Haberl

---

[1]) In seiner kleinen aber gehaltvollen Schrift „Über einige Interessen der älteren Kirchenmusik", München 1853, S. 22.

beschlossen. Als sich am Anfang des 19. Jahrhunderts die Anzeichen einer musikalischen Renaissancebewegung immer stärker bemerkbar machen durch Wiederbelebung namentlich der Werke aus der Zeit der italienischen a cappella-Komponisten, wird Palestrina vor allen andern mit Neudrucken reichlich bedacht. Die Sammlungen von Rochlitz, Tucher, Commer, Schlesinger, Proske bringen eine Anzahl der berühmtesten Stücke des Meisters und dienten späteren Veröffentlichungen als Grundlage. Erwähnt sei auch der erste Band der von Chrysander begründeten „Denkmäler der Tonkunst", der 1871 unter Fr. Bellermanns Redaktion die vierstimmigen Motetten von 1563 bis 1581 brachte. Neuerdings versucht H. Bäuerle Palestrinas Hauptwerke populär zu machen durch Ausgaben, die die Original-Partituren auf zwei Liniensysteme zusammenziehen (Klavierpartituren) und unter Anwendung moderner Schlüssel das Lesen bequemer machen.

Palestrina erlebte es noch, seine Werke überall erkannt, gepriesen und den von ihm entfalteten Stil nach seinem Namen den *Stile alla Palestrina* benannt zu sehen. Selten ist über einen Tonmeister von Zeitgenossen und Nachkommen übereinstimmend so viel Rühmendes gesagt worden wie über ihn. Es ist auch in Wahrheit eine außerordentliche Betätigung des Kunstgenius, daß wir heute noch, nach drei Jahrhunderten und im Besitze einer seither nach so verschiedenen Zielen strebenden und so allseitig entfalteten Tonkunst, jenem Meister unsere Bewunderung nicht versagen können, ungeachtet unsere Religions-, Kunst- und Lebensanschauungen von den damals herrschenden so durchaus abweichen. Wir müssen die Tonkunst nicht mit Notwendigkeit studiert haben, um den Wert der Werke des Palestrina zu empfinden, denn auch sie sind, gleich allen Schöpfungen des echten Genius, allgemeingültig und im höheren Sinne populär. Wir brauchen uns nicht mit Notwendigkeit zur katholischen Kirche zu bekennen, um durch sie ergriffen zu werden, obwohl die altitalienische wie überhaupt alle echte Kirchenmusik ihre volle Wirkung erst an ihrer heimatlichen Stätte und in Verbindung mit dem Gottesdienste äußert. Sobald man sie in unseren modernen Konzertsaal verpflanzt, den Maßstab modernen Musikempfindens an sie anlegt oder ihr mit einer durch andere Interessen erfüllten Seele entgegentritt, zieht sich auch Palestrinas Kunst wie jede andere, die man unter falschen Voraussetzungen beurteilt, in sich zurück; sie offenbart ihre Herrlichkeit nur dem, der sie mit freiem Geiste zu erfassen und ins Gemüt aufzunehmen bestrebt ist. Ihre strenge Diatonik, die häufigen Folgen unvermittelter Dreiklänge auf stufenweis fortschreitendem Basse, berühren unser Tongefühl zwar mitunter fremdartig und als Härten; an leidenschaftlichen Ausdruck gewöhnt, will uns ihre schmucklose, keusche,

ernste Melodik leicht einförmig erscheinen. Indessen wird ein verständiger Vortrag, der sich nicht sklavisch an die durch moderne Taktstriche begrenzten Perioden bindet, sondern die Melodik jeder Stimme frei und natürlich aus sich entwickeln läßt, nicht nur das großartige polyphone Leben dieser Kompositionen zum Bewußtsein bringen, sondern auch die wunderbare bezwingende Macht seelischen Ausdrucks fühlen lassen, die in ihnen wohnt. Es mag hier an die schon oben (S. 125) zitierten Worte R. Wagners über Palestrinas Musik erinnert sein.

Wie schon soeben vorübergehend erwähnt wurde, erlebte nach einer Zeit der Unterschätzung durch das in einseitig rationalistischem Urteil befangene 18. Jahrhundert Palestrina und die klassische Periode des a cappella-Stils eine Wiedergeburt am Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine Reihe ernster Männer, denen die von Italien herüberkommende Strömung des leichtfertigen Arien- und begleiteten Chorgesangs ein Zeichen des Verfalls der Musik erschien, wies mit Nachdruck auf die Erhabenheit und Größe namentlich jener römischen Altmeister hin. Verdienstlich in dieser Hinsicht wirkte vor allem der Heidelberger Jurist und Musikfreund Justus Thibaut, dessen mit dem Bildnis Palestrinas geschmücktes Schriftchen „Über Reinheit der Tonkunst" 1825 zum ersten, 1908 zum achten Male aufgelegt wurde und noch heute anregend wirkt, wenn auch manches jetzt in anderem Lichte erscheint als damals. Neben Thibaut, Baini, Kandler, Kiesewetter traten alsbald andere Verehrer Palestrinas, unter ihnen K. v. Winterfeld mit seiner kritischen Studie über den Meister (1832). Seitdem gilt Palestrina als einer der idealsten Vertreter der Kirchenmusik überhaupt. Andauernde Beschäftigung mit seiner und seiner Zeitgenossen Musik führte 1867 durch F. X. Witt zur Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins", der sich die Hebung des katholischen Kirchengesangs durch Bekämpfung weltlicher, namentlich durch Hinzutreten der Instrumentalmusik in Aufnahme gekommener fremder Züge und Betonung der Pflege des reinen a cappella-Gesangs zur Aufgabe macht. Seine Publikationsorgane waren und sind zum Teil noch die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" und der „Cäcilienkalender", der seit 1886 „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" heißt und eine Reihe bedeutender Forschungsergebnisse zutage gefördert hat (bis 1907 unter Leitung F. X. Haberls, seitdem unter K. Weinmann stehend).

Bevor wir die Wirksamkeit der italienischen Tonschulen weiter verfolgen, wenden wir unsere Aufmerksamkeit für einen Augenblick auf Palestrinas großen niederländischen Zeitgenossen in Deutschland, **Orlando di Lasso** (Orlandus Lassus). Er war 1530 oder 1532 geboren zu Mons im Hennegau[1]) und hieß ursprünglich Roland de Lattre, änderte aber seinen Namen, nachdem sein Vater wegen

[1]) Über die Unsicherheit des Geburtsdatums und die dabei in Frage kommenden Urkunden siehe A. Sandbergers unten S. 185 Anm. 2 genannte Schrift I, S. 58 ff.

Falschmünzerei Strafe hatte erleiden müssen, und begleitete, nachdem man ihn seiner schönen Stimme wegen mehrere Male zu rauben versucht hatte, 16 Jahre alt Ferdinand von Gonzaga nach Sizilien und Mailand, wo er bis zur Mitte des Jahrhunderts blieb. Nachdem er in sein Vaterland zurückgekehrt war, England und Frankreich bereist und zwei Jahre in Antwerpen verweilt hatte, berief ihn 1556 der bayrische Herzog Albert V. der Großmütige an seinen Hof zu München und machte ihn 1562 zu seinem Oberkapellmeister. In dieser ehedem von Ludwig Senfl bekleideten Stellung [1]) ist Lassus bis zu seinem im Jahre 1594 erfolgten Tode verblieben.

Schon als Jüngling (1555 Madrigale) erregte Lasso durch seine Kompositionen Aufsehen. Als er dann nach langem Herumziehen in der Welt in München seßhaft geworden war, entwickelte und befestigte sich sein Kunsttalent noch mehr, zum Teil unter der vorteilhaften Anregung, die er durch die seiner Leitung unterstehende vortreffliche Kapelle empfing. Unter Albert V. (1550—79) war die bayrische Kapelle die erste in ganz Europa; die bedeutendsten Männer jener Zeit, ein Cyprian de Rore, Ivo de Vento, Joh. a. Fossa, Massimo Trojano, Sim. Gatti, Fr. Venerolo und eine Reihe anderer standen in Diensten des bayrischen Hofes. Michael Prätorius meldet, „daß vor der Zeit zu München am Fürstlichen Durchleuchtigkeit zu Bayrn Hoff, zu des fürtrefflichen weitberümbten Musici, Orlandi de Lasso zeiten die Music daselbst von 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben, 5 oder 6 Capunern oder *Eunuchis,* 30 *Instrumentisten,* vnd also in die 90 Personen stark bestellt gewesen sein sol". [2]) In diesem bedeutenden Wirkungskreise gewannen Lassos Werke Leben, Selbständigkeit und das Gepräge künstlerischer Vollendung. Sein Ruf verbreitete sich über ganz Europa. Gleich Palestrina nannte man ihn einen Fürsten und Phönix unter den Tonkünstlern und rühmte ihn auf seinem Grabstein mit dem bekannten Wortspiele *Hic ille est Lassus qui*

---

[1]) Zwischen Senfl und Lassus war noch Sebastian Hollander aus Dortrecht bayrischer Kapellmeister. Vgl. W. C. Printz, Histor. Beschr. der Sing- u. Kling-Kunst, Dresd. 1680, p. 127.

[2]) *Syntagma musicum* T. II (1618), S. 17. Im Jahre 1577 gehörten 11 Pauker, 7 Violinisten, 7 Bassisten, 7 Tenoristen und 3 Altisten zur herzoglichen Hofkapelle, und 1593 bestand sie aus 7 Tenoristen (darunter zwei Söhne des Lassus, Rudolf und Ferdinand), 4 Bassisten, 1 Altisten, 11 Instrumentisten (darunter Ernst Lassus, ein dritter Sohn des Orlandus), 1 Organisten, 9 Hoftrompetern, 2 Paukern und einem Aufseher der 6 Kastraten. Vgl. Heinr. Delmotte, Biographische Notiz über Roland de Lattre, 1837 (übersetzt von Dehn). Neuere eingehende Forschungen veröffentlichte A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, drei Bände, 1894/95.

lassum recreat orbem. Der Besitz seiner Werke war unter Kunstfreunden ein Gegenstand des Neides, und in München schrieb man einer seiner Motetten „Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist" in frommer Einfalt die Kraft zu, einen Aufruhr in der Natur zu besänftigen.[1])

Auch Lasso hat seine niederländische Abstammung nicht verleugnet; auch bei ihm hat manchmal die Stimmenkombination den Vorrang vor der Melodie. Aber wie auf ihn einerseits die vieljährigen intimen Beziehungen zu deutscher Musik und deutschen Tonkünstlern stark einwirkten, so blieb er andererseits auch nicht unberührt von den Strömungen auf dem Gebiete der geistlichen und weltlichen Kunstmusik Italiens, insbesondere der Venezianer. Wie er neben der kirchlichen Musik zugleich der weltlichen eine umfängliche Pflege angedeihen ließ, so übte diese, insbesondere das Madrigal, auch auf die Art seines Kunstschaffens innerhalb der Kirche sehr erheblichen Einfluß aus. Besonders bei derjenigen Form, in der seine kirchliche Kunsttätigkeit gipfelte, ist dies zu bemerken: der Motette, der er unter jenen Einwirkungen des Madrigalstils eine neue Art und Gestalt verlieh. Von der Sitte, die Motette über einen alten Kirchengesang als Cantus firmus aufzubauen oder einem solchen die Hauptmotive zu entlehnen, geht Lasso vielfach ab und verwendet selbsterfundene Themen. Überhaupt unterscheidet sich sein Motettenstil häufig nicht wesentlich mehr vom ernsteren Madrigalstil. Hinsichtlich der kirchlichen Reinheit und Strenge kommt er dem Palestrina allerdings nicht überall gleich, wie er denn auch in der Behandlung des gregorianischen Chorals hinter dem italienischen Meister zurücksteht. Verschiedene in ausschließlicher Verehrung römischer Kirchenmusik befangene Schriftsteller sprechen von seinem *A cappella*-Stil gar halb wegwerfend, und während Baini ihm, augenscheinlich ohne viel zu kennen, schöne Gedanken, Leben und Geist abstreiten will, weist Burney den Kirchenwerken des Lasso einen niederen Rang an als denen des Palestrina, indem er sagt, „daß sich die Anstrengungen der Niederländer (nämlich des Lasso und Cyprian de Rore) zur Erreichung jener feierlichen Würde in Ungelenkheit äußern und das Ungekünstelte und Würdevolle des Römers bei ihnen als der Gang eines auf Stelzen einherschreitenden Zwerges erscheine". Diese Urteile lassen sich heute, wo das Lebenswerk Lassos ausgebreitet vor uns liegt, nicht mehr aufrecht erhalten. Mag auch Lasso in seinem *A cappella*-

---

[1]) K. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, II, 299.

Stil nicht überall dieselbe vollendete Feinheit und harmonische Abrundung zeigen wie Palestrina in seinen vollkommensten Werken, so ist doch der starke, großartige Charakter seiner Tonsprache, die Wucht seiner Harmonie und die Mächtigkeit der Gesamtwirkung seiner Chorsätze weder von Palestrina noch von irgendeinem andern Meister übertroffen worden, wie er sich auch an Formenreichtum mit jedem seiner Zeitgenossen messen darf. Die Motettenart des Lasso wurde von Mitlebenden und Nachkommen hoch gepriesen und im Sinne einer neuen Richtung auf freiere Handhabung des Tonmaterials zugunsten mannigfaltigerer, farbenreicherer Gestaltung zum Vorbilde genommen. Die neuere Motette mit ihrer zwar thematischen, doch nicht mehr streng an Fuge und Cantus firmus gebundenen Gestaltungsweise ist tatsächlich mehr den durch Lasso und das Madrigal, als den durch die an den altkirchlichen Gesang anknüpfende Motette bezeichneten Bahnen gefolgt. Lassos Schaffen zeigt ferner eine unerhörte Vielseitigkeit. Kaum ein Gebiet der damaligen Kunstübung, das er nicht bestellt, kaum eine Form, ob ernsten oder heiteren Inhalts, zu der er nicht Muster beigesteuert hätte. Hierin steht er weit über Palestrina: er gewann den Beifall seines Zeitalters ebenso auf dem Gebiete des weltlichen Gesanges wie innerhalb der Kirche. Während Palestrina, still und eingezogen in Rom lebend, fast ausschließlich im Heiligtume der kirchlichen Tonkunst wirkte und das Geräusch der Welt an sich vorüberziehen ließ, stand Lasso im Dienste eines glänzenden Fürstenhofes, umgeben von dem rauschenden Leben einer großen Residenzstadt, wo er im stetigen Verkehr mit der Welt alles ungehindert in sich auswirken lassen konnte, was er durch seinen Aufenthalt unter verschiedenen Nationen an mannigfaltigen Lebens- und Bildungselementen in sich aufgenommen hatte. In der weltlichen Musik gesteht ihm auch schon Burney eine glänzende und leichte Art in der Melodie zu, „hier hätten die Niederländer (Lasso und Cyprian de Rore) ihre Tinten besser zu mischen und ihre Palette mit den glänzendsten Farben und Modulationen zu bereichern verstanden, ihre Nachkommen hätten den von ihnen betretenen Weg eifrig verfolgt, namentlich in dramatischen Tongemälden". Daß aber Lasso die chromatische Stimmführung zuerst eingeführt haben soll, wie Burney meint, ist ein Irrtum, obwohl er mit unter die ersten Tonsetzer gehört, die häufigeren Gebrauch davon machten. Augenscheinlich ist er dazu durch Cyprian de Rore angeregt worden. Daß ferner Lasso zuerst die Terz im Schlußakkorde angewandt habe,

sagt zwar Marpurg[1]), doch ist auch dies Wagestück schon vor ihm vollführt worden.

Eine kritische Gesamtausgabe der Werke Lassos, die sich würdig der Palestrinaausgabe anzureihen verspricht, wurde 1894 von Fr. X. Haberl und Adolf Sandberger in Angriff genommen. Sie ist auf sechzig Bände berechnet. Unter den Schöpfungen des Meisters befinden sich teils gedruckt, teils handschriftlich in den Bibliotheken zu München, Paris, Rom und Bologna an geistlichen Stücken eine große Anzahl Motetten, Messen, Magnificats, Lamentationen, Litaneien, Hymnen, Psalmen und andere lateinische und deutsche Cantiones (unter den deutschen auch mehrere motettenartige Tonsätze über ältere Kirchenmelodien); an weltlichen Stücken viele Madrigale, Chansons, Villanellen und andere lateinische und deutsche Gesänge und Lieder, darunter nicht wenige, deren Texte ziemlich leichtfertig sind. Eine vollständige Sammlung der Motetten des Lassos, 516 Stücke zu zwei bis zwölf Stimmen enthaltend, wurde nach seinem Tode von seinen beiden Söhnen Ferdinand und Rudolf gemeinsam herausgegeben unter dem Titel: *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso etc. Monachii 1604.* Sie besteht aus 6 Stimmenbänden, denen aber noch ein von dem Würzburger Organisten Caspar Vincentius 1625 dazu ausgearbeiteter Orgelcontinuo fast immer als 7. Band hinzugefügt wird (Delmotte S. 94). Lassos berühmte sieben Bußpsalmen (*Septem Psalmi poenitentiales* usw.) befinden sich in einer überaus prachtvollen Handschrift in der Münchner Bibliothek; sie sind auch wiederholt gedruckt, zuerst München 1583, und in neuerer Zeit hat sie S. W. Dehn in moderne Partitur gebracht (Berlin, o. J.). Daß sie auf den Wunsch Karls IX. von Frankreich zur Beruhigung seines Gewissens in betreff der Bartholomäusnacht von Lasso komponiert seien, ist eine Anekdote; denn der erste Band der Münchner Handschrift war bereits 1565, der zweite 1570 vollendet, während jene Mordnacht erst 1572 stattfand.

Von den drei Söhnen des Lassus, die sich als Musiker bekannt gemacht haben und beiläufig schon genannt worden sind, war Ferdinand, nachdem er 1593 Tenorist der herzoglichen Kapelle gewesen, seit 1602 Kapellmeister unter Maximilian I., in welchem Amte ihm sein ebenfalls Ferdinand getaufter Sohn im Jahre 1616 folgte. Rudolf, ein zweiter Sohn des Orlando, war seit 1609 Hoforganist, nachdem auch er vorher schon Tenorist der Kapelle gewesen und bereits 1587 bekannt geworden war. Über Ernst weiß man nichts weiter, als daß er um 1593 Instrumentist in der Kapelle war. Rudolf und die beiden Ferdinande haben verschiedene geistliche Werke hinterlassen.

[1]) „Unter den praktischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem Orlando Lasso die Terz am Schluß eines Stückes zu gebrauchen unterstanden", vgl. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754–78, Bd. II, 305. Marpurg kann hier übrigens nur den Ganzschluß meinen, denn die beiden Schlüsse, die wir jetzt den phrygischen und den Plagal-Schluß nennen, und von denen besonders der letztere in alter Zeit sehr häufig ist, kommen ohne (große) Terz gar nicht zu ihrem Rechte. Man hat auch seit Ockeghem keinen Anstand genommen, im letzten Akkorde dieser beiden Schlüsse die große Terz zu gebrauchen, und die Fälle, in denen sie fehlt, mögen seltener sein als die, in denen sie da ist. Im Ganzschluß hat sie sich allerdings langsamer eingebürgert, und noch über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus zog man es vor, mit den vollkommenen Konsonanzen Oktav und Quint allein, ohne Terz, zu schließen. Seit 1540 aber (bei Hans Kugelmann, dann bei Cyprian de Rore u. a.) und noch früher kommt die große Terz auch im Ganzschluß vor. Indessen hat man bis in die neuere Zeit hinein den Ganzschluß auch in der Molltonart lieber mit der großen als mit der kleinen Terz gemacht, weil jene für vollkommener konsonierend galt als diese. Noch bei Bach sind bekanntlich diese Durschlüsse in der Molltonart sehr gewöhnlich.

In Rom, wohin wir uns nun wieder zurückwenden, wirkten zur Zeit des Palestrina sein bereits genannter Landsmann Giovanni Francesco Animuccia, auf den wir gelegentlich der Oratorienaufführungen des heiligen Neri, bei denen er Musikmeister war, noch zurückkommen. Ferner **Tomaso Ludovico da Vittoria,** ein Spanier aus Avila, 1575 Kapellmeister an der Apollinarekirche zu Rom, von 1589 an in Madrid († 1613), im Stil den Ernst des Morales mit tiefer warmer Farbenpracht der Klangwirkungen verbindend. Unter seinen Werken (Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Magnificats usw., die in den Jahren 1576—1605 erschienen) befinden sich auch die Turbae oder Volkschöre zu zwei Passionen nach Matthäus und Johannes. (Eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet F. Pedrell seit 1902.) **Giovanni Maria Nanini,** geboren um 1545, gestorben 1607, der eigentliche Stifter der so bedeutend gewordenen römischen Musikschule, aus der eine Reihe vortrefflicher Tonkünstler hervorging, die in Palestrinas Geist fortwirkten und Werke schufen, denen das Gepräge einer ernsten, erhabenen, würdevollen Schönheit aufgedrückt ist. Nach dieser Eigenschaft, die die Produkte der römischen Schule bis auf Alessandro Scarlatti vorzugsweise kennzeichnet, pflegte man ihr Zeitalter in der älteren Musikgeschichte wohl geradezu die Epoche des *„großen"* und *„erhabenen" Stiles* zu nennen, zum Unterschiede von der Epoche des *„künstlichen" Stiles* der Niederländer und des sogenannten *„schönen" Stiles* der späteren Neapolitaner. Es braucht aber wohl kaum erinnert zu werden, daß diese klassifizierenden Beiwörter nur ganz allgemein zu nehmen sind; Erhabenheit ohne Schönheit existiert natürlich in der Kunst ebensowenig, wie etwa Künstlichkeit oder kunstreiche Durchbildung jene Eigenschaften mit Notwendigkeit ausschließt.

Einige der bedeutendsten, den folgenden Generationen angehörende Anhänger der römischen Schule mögen hier, der Übersicht wegen, im Zusammenhange genannt werden, obwohl die meisten noch später vorkommen werden. Es sind: Bernardino Nanini, Neffe und Schüler des Giovanni Maria Nanini, der nach dessen Tode 1607 die Schule, an der er bereits vorher mit tätig gewesen war, allein fortsetzte. Andere Schüler des älteren Nanini sind Felice Anerio, Gregorio Allegri, Antonio Cifra, Francesco Valentini und Antonio Maria Abbatini. Aus der Schule des jüngeren Nanini stammten: Vincenzo Ugolini, Paolo Agostini, Domenico und Virgilio Mazzocchi u. a. Ein Schüler des Ugolini war Orazio Benevoli; ein Schüler des Allegri und später des Benevoli war Antimo Liberati; auch Ercole Bernabei, der Lehrer des Agostino Steffani, war Benevolis Zögling. Arcangelo Corelli, der berühmte Violinspieler und Instrumentalkomponist,

stammte ebenfalls aus der römischen Schule, insofern er von Matteo Simonelli Unterricht empfing. Ein Schüler des großen Orgelmeisters Bernardo Pasquini war Francesco Gasparini, der wiederum Benedetto Marcello und Domenico Scarlatti ausbildete. Um 1700 senkte sich ein Zweig der römischen Schule nach Neapel ab: Alessandro Scarlatti war ein Schüler des Giacomo Carissimi zu Rom und Zeitgenosse der drei Stifter der neapolitanischen Schule Francesco Durante, Leonardo Leo und Francesco Feo, die Schüler des Römers Pitoni gewesen sind. Der Deutsche Hasse ist als Anhänger des Scarlatti den Neapolitanern anzureihen, und Joseph Haydn soll von Porpora, einem angesehenen Meister der neapolitanischen Schule, Unterricht empfangen haben. So reichen also deren Wirkungen bis in die neueste Zeit hinein, während sich die Traditionen der römischen Schule bis auf die jüngste Zeit in der päpstlichen Kapelle forterhalten haben.

In ebenso hoher Blüte wie in Rom stand die Musik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Norditalien, besonders in Venedig, seit Adrian Willaert 1527 dort Kapellmeister an der Markuskirche geworden war. Wie in Rom die päpstliche Kapelle, so war in Venedig die Markuskirche der Zentralpunkt musikalischer Kunsttätigkeit. Die Ämter des Kapell- oder Sängermeisters und der beiden Organisten an der ersten und zweiten Orgel blieben lange Zeit musikalische Großwürden und wurden stets von Künstlern ersten Ranges bekleidet. Die lange Reihe der Kapellmeister beginnt mit dem im Jahre 1491 erwählten Priester Fossa oder Pietro de Fossis, von dem uns jedoch nur der Name aufbewahrt ist. Auf ihn folgten Willaert und seine berühmten Schüler Cyprian de Rore 1563 und Zarlino 1565; dann Baldassare Donati 1590, Giovanni Croce 1603 und Martinengo 1609; im Jahre 1613 wurde Claudio Monteverde erwählt, und seit 1668 finden wir Francesco Cavalli in demselben Amte, beides große Meister, deren fördernder Einflüsse auf die Tonkunst im weiteren gedacht werden wird, und als deren würdige Nachfolger später noch Giovanni Legrenzi und Antonio Lotti, jener im Jahre 1685, dieser 1736 erwählt, zu nennen sind. Nicht weniger angesehene und verdienstvolle Männer finden sich unter den Organisten an der ersten und zweiten Orgel, zwischen denen ein Rangunterschied nicht stattgefunden zu haben scheint. Ihre Reihe bei der ersten Orgel geht bis auf einen Mistro Zucchetto 1318, bei der zweiten bis auf Francesco Ana (d'Ana) 1490 zurück; ferner erscheinen 1445 Bernardo di Stefanino Murer, für identisch gehalten mit Bernhard dem Deutschen, der angeblich das Orgelpedal in Venedig einführte; dann 1533 Baldassare da Imola,

1541 Jaches Buus, 1551 Girolamo Parabosco, 1552 Annibale Padovano, 1557 der große Orgelmeister Claudio Merulo, dann die beiden Gabrieli: Andrea 1566 und Giovanni 1584 erwählt; später noch Giov. Battista Volpe (genannt Rovettino), Ziani, Bertoni und andere Männer von gutem Namen. Auch Cavalli und Lotti waren, bevor sie Kapellmeister wurden, Organisten, jener an der zweiten, dieser an der ersten Orgel. [1])

Große Verdienste haben die Venezianer einesteils um die Erweiterung der Harmonie und Einführung bis dahin nicht gebräuchlicher Intervalle und Tonverbindungen, andernteils durch den Anstoß, den einige ihrer Meister zur Entwicklung der Instrumentalmusik gaben. Neben und nach Cyprian de Rore wirkte in Venedig **Andrea Gabrieli,** um 1510 daselbst geboren, 1566 zum Organisten an der zweiten Orgel in S. Marco erwählt und 1586 gestorben. In seinen Werken (geistlichen Cantiones und Konzerten, Motetten, Psalmen, Messen, Madrigalen und Orgelstücken) zeigt er sich als ein im Geiste des Cyprian fortschaffender, ihn ergänzender Meister, zwar weniger bezüglich der weiteren Ausbildung der Chromatik, als in Hinsicht auf freiere Beweglichkeit der Melodie und des Strebens nach Anschaulichkeit der Tongestaltung auch für die einzelnen Bewegungsmomente und Modifikationen des Grundgefühls. Man müsse seine Werke kennen, um zu wissen, was wahrhafte Bewegung des Gemütes sei, er sei einzig gewesen in der Erfindung von Tonbildern, die Rede und Gedanken in ihrer ganzen Stärke widerspiegeln, sagt sein Neffe Giovanni Gabrieli, der 67 Kompositionen (Kirchenstücke, Madrigale usw. für Gesang und Instrumente zu sechs bis sechzehn Stimmen) seines Oheims sammelte und mit eigenen Stücken zusammen ein Jahr nach dessen Tode (1587) in Venedig herausgab. Auch auf der Orgel ist Andrea Gabrieli Meister gewesen; als solcher löste er 1566 den berühmten, aus Correggio gebürtigen Claudio Merulo an der zweiten Orgel der Markuskirche ab. Beide werden uns noch als bedeutende Förderer des Orgelstils begegnen. Andreas Neffe und berühmtester Schüler ist **Giovanni Gabrieli,** der durch Winterfelds fleißige Forschung bekannteste Meister unter den Venezianern, auch ihr bedeutendster kirchlicher Vokalkomponist. Er war 1557 in Venedig geboren und

[1]) Chronologische Verzeichnisse der Kapellmeister und Organisten beider Orgeln findet man bei Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834; I, 197; und bei Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia* 1318—1797, *Venezia* 1854; I, 53.

wurde, da er sich früh als Orgelspieler auszeichnete, 1584 an die Stelle des von Venedig scheidenden Claudio Merulo zum Organisten der ersten Orgel erwählt. Von da an stand er besonders mit Hans Leo Hasler, der auf ein Jahr nach Venedig kam, um bei Andrea Gabrieli seine Ausbildung zu vollenden, in innigen Freundschaftsbeziehungen und war in Deutschland kaum weniger angesehen und verehrt als in Italien. Nicht nur daß zahlreiche Tonsätze von ihm in deutschen Sammlungen erschienen, auch jüngere deutsche Musiker kamen nach Venedig, um bei ihm zu studieren, z. B. der nachmals hochberühmte Heinrich Schütz, der von 1609 bis zu Gabrielis Tode im Jahre 1612 dessen Unterricht genoß, wie überhaupt jetzt die Wanderung deutscher Musiker nach Italien immer lebhafter zu werden beginnt.

Obwohl Giovanni Gabrieli nicht mehr die ganze Strenge und einfache Größe seines Onkels Andrea besitzt, sondern moderner erscheint, so herrscht doch in seinen Werken stets eine sinnvolle Auffassung, klare, beziehungsreiche Wiedergabe der Worte, eine oft bis zum Dramatischen gesteigerte Plastik in der Gliederung und Stimmengruppierung, treffliche Charakteristik des Ausdrucks und hervorhebende Betonung des Bedeutenden. Ohne im einzelnen übermäßig zu malen oder allzustarke Lichter aufzusetzen, vermag er doch Geist und Gefühl aufs stärkste zu erregen. Seine Harmonie offenbart eine Fülle, markige Rundung und Einheitlichkeit, die gleich weit entfernt ist von Herbigkeit und Starrheit wie von Weichlichkeit, die vielmehr als natürliche Entfaltung der Kirchentöne zu allgemeinerer Ausdrucksfähigkeit für einen größeren Kreis von Empfindungen erscheint. Der echt kirchliche Geist der alten Tonarten zeigt sich, ihrer freieren Behandlung ungeachtet, in Gabrielis Gesängen tiefsinniger und mehr dem wahren Wesen nach erfaßt als in manchen Werken des 17. Jahrhunderts, wo ihre Regeln strenger, aber äußerlicher beobachtet sind — ähnlich wie man von Heinrich Schütz und Seb. Bach sagen kann, daß jener in manchen seiner kirchlichen Tonsätze und dieser besonders in seinen Choralbearbeitungen die wesentlichen inneren Eigenschaften der Kirchentöne, in ihrer Bedeutung für den Kirchen- und Choralgesang, bewahrt haben, ohne sich an ihre Regeln so genau zu binden und ohne den Geist der neueren Zeit zu verleugnen. Dabei verstand Gabrieli die Stimmen in seinen *a cappella*-Sätzen aufs reichste und verschiedenartigste zu mischen, alles strahlt von einer tiefen und warmen Farbenpracht, und die Wucht der Klangwirkung in manchen

seiner vielstimmigen und mehrchörigen Sätze, worin er eine besondere Stärke besaß, ist oft wunderbar.

Schon im Jahre 1575 finden wir Gabrieli in einer zu Venedig herausgekommenen Madrigalsammlung neben den bedeutendsten Meistern seiner Zeit als Komponisten vertreten. In der erwähnten Sammlung von Tonsätzen seines Oheims (*Canti Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, Venezia* 1587) sind fünf geistliche und ebensoviel weltliche Gesänge von seiner Arbeit enthalten, manche andere sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Im Jahre 1597 erschien der erste, 1615 der zweite Teil seiner *Symphoniae sacrae*; der erste enthält neben 45 Gesängen noch 16 Instrumentalstücke für 8—16 Stimmen, eine andere 1615 zu Venedig herausgekommene Sammlung enthält 21 Instrumentalkanzonen und Sonaten zu 3—22 Stimmen. Außerdem erschienen von ihm Madrigale 1585—87 und in den Jahren 1593—95 drei Teile Orgelstücke (*Intonazioni e Ricercari*). Näheres über diesen Meister und Venedigs Kunstblüte im 16. Jahrhundert s. bei Winterfeld in dem mehrfach erwähnten verdienstlichen Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter", dessen dritter Teil eine Anzahl schöner und interessanter Tonsätze von Gabrieli, Schütz und anderen enthält.

Ein angesehener Amtsgenosse des Giovanni Gabrieli war Baldassare Donato (Donati), Nachfolger des Zarlino im Kapellmeisteramte an S. Marco, von dem außer einzelnen in Sammlungen zerstreuten geistlichen Gesängen nur weltliche (mehrere Bücher Madrigale für 3 bis 7 Stimmen, Chansons usw.) auf uns gekommen sind. Ferner ist zu erwähnen Giovanni Croce, 1603 Donatos Nachfolger, gest. 1609, angenehm, weich und heiter in seinen kirchlichen Werken, die von Kunstfreunden, denen die geistliche Musik der Zeit sonst zu ernst war, noch lange geschätzt wurden. Schöne vierstimmige Motetten von ihm stehen in Proskes *Musica divina.* Er schrieb auch Karnevalslieder und andere komische Stücke, u. a. in *Triacca musicale a 4—7 voci*, Venedig 1597 und später, darunter *La canzonetta de' bambini, Il gioco dell' occa* u. a. m. Sie sollen sehr amüsant und geistvoll sein. Endlich Giulio Cesare Martinengo aus Verona, dem, nachdem er in jugendlichem Alter gestorben, im Jahre 1613 ein Künstler von epochemachender Bedeutung im Kapellmeisteramte folgte, Claudio Monteverde aus Cremona. Als Vorbildner und Förderer des dramatischen Musikstils gehört dieser vorzugsweise dem Kreise der Oper an.

Auch in anderen Städten Norditaliens blühten namhafte Tonkünstler. Neben Alfonso della Viola von Ferrara, Verfasser mehrerer Singspiele, noch zu Mantua um 1581 Alessandro Striggio, Lautenist und Komponist von Geschmack; Benedetto Pallavicino, von Geburt ein Cremoneser, hervorragend als Madrigalist (7 Bücher 1570—1613), desgleichen der in Kirchenwerken

und Madrigalen gleich tüchtige Marc' Antonio Ingegneri, Lehrer des Claudio Monteverde; zu Vicenza Leone Leoni, Kapellmeister an der Kathedralkirche, Kirchenkomponist und Madrigalist. Orazio Vecchi von Modena, gestorben 1604, fruchtbarer und gewandter Komponist geistlicher und weltlicher Gesänge: Motetten, Hymnen, Lamentationen, Madrigale usw., unter denen besonders Kanzonetten sehr beliebt gewesen zu sein scheinen. Am meisten nimmt er unsere Aufmerksamkeit in Anspruch durch sein komisches Musikdrama *L'Anfiparnasso*, das 1597 zu Venedig im Druck erschien (Kap. X). In Bologna lebte und schuf der Madrigal- und Motettenkomponist Andrea Rota, in Parma Pietro Pontio, angesehener Kontrapunktist und Verfasser guter Lehrbücher (*Ragionamento di Musica* 1585; *Dialogo della Theorica e Prattica di Musica* 1595), in Bergamo Alessandro Grandi, geborener Venezianer und Schüler Giovanni Gabrielis, 1617 Sänger, 1620 Vizekapellmeister an S. Marco, gestorben 1603 als Kapellmeister an Sa. Maria Maggiore in Bergamo, geschätzt als Verfasser hochachtbarer Kirchenmusiken im Sinne der von Gabrieli und Monteverde eingeschlagenen Richtung. Florenz sollte gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Mittelpunkt für die Wiederbelebung des altgriechischen Musikdramas, d. h. die Geburtsstätte der Oper werden.

Zur Literatur der Neudrucke für Kap. VI und VII noch folgende ergänzende Notizen. Niederländische Meister sind reich vertreten bei Commer, Collectio operum musicorum batavorum (Berlin 1840—57, 12 Bde.), Maldeghem, Trésor musical (seit 1865), Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke (1838—40), in denen auch Deutsche und Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts erscheinen; ferner Commer, Musica sacra (1860—76); Proske, Musica divina (von 1853 an); Wüllner, Chorschule (III. Bd., Italiener, Deutsche, Niederländer), Fürst von der Moskwa, Recueil des morceaux de musique ancienne (11 Bde.). Für Spanien: Eslava, Lira sacro-hispana 1869 (10 Bde.), Pedrell, Hispaniae schola musica sacra 1894—96 (5 Bde.). Für England: Musical Antiquarian Society, London 1840—48 (19 Bde.).

VIII

Die Tonmeister der protestantischen Kirche im 16. Jahrhundert

Das sechste Kapitel hat die Entwickelung der katholischen Kirchenmusik durch die Römer und Norditaliener bis gegen 1600 hin verfolgt, ohne bei der Fülle der Ereignisse dem, was gleichzeitig und schon früher durch die Kirchenverbesserung in Deutschland auf musikalischem Gebiete ins Leben gerufen worden, die nämliche Aufmerksamkeit zuwenden zu können. Daher haben wir nun beinahe ein Jahrhundert zurückzugehen, um das hier allerdings nur in Umrissen möglich werdende Bild vom Musiktreiben des 16. Jahrhunderts durch eine Schilderung dessen zu vervollständigen, was die kirchliche Tonkunst währenddem in Deutschland erstrebte und erreichte.

Daß wir Entstehung, Wachstum und hohe Blüte aller Künste christlicher Zeit, insbesondere der Tonkunst, der römischen Kirche zu danken haben, ist eine natürliche Tatsache. Ihr Kultus bot der Kunst die mannigfaltigsten Ideale, Anregungen und Gelegenheiten, sich zu betätigen und zu entfalten. Dem Protestantismus dagegen hat man oft den Vorwurf gemacht, daß er der Entwickelung der Künste mehr hinderlich als förderlich gewesen sei, indem er durch Abweisung aller Versinnlichung des Unendlichen die künstlerische Einbildungskraft mehr unterdrücke als anrege. Den bildenden Künsten gegenüber, soweit sie mit der Kirche in Verbindung stehen, hat dieser Ausspruch allerdings sein Wahres, auf die kirchliche Musik hingegen duldet er keine Anwendung. Denn dieser wurde gerade durch die Reformation ein neuer Boden bereitet, aus dem sie in völlig eigenartiger Weise rasch und kräftig emporwuchs.

Dieser neue Boden aber, in dem sie fest wurzelte, während sie ihren Gipfel in den Himmelsraum erhob, war die Volkstüm-

lichkeit: in der protestantischen Kirchenmusik vereinigte sich Kirchliches und Volksmäßiges noch inniger, als es bis dahin in der katholischen Kirche geschehen war, in der der lateinische Kunst- und Priestergesang doch immer den Kern der gottesdienstlichen Musik ausmachte. Zwar hatte man in Deutschland schon lange vor der Reformation einen Gemeindegesang in vaterländischer Sprache, und auch von den Melodien des Volksgesanges machte man in der Kirchenmusik Gebrauch. Doch erlangte der deutsche Volksgesang in der protestantischen Kirche eine bei weitem ausgedehntere Geltung, weil die Reformation selbst Volksbedürfnis und vorbereitet war einmal durch die freiere Entfaltung des Geistes, die die Pflege der humanistischen Wissenschaften im 15. Jahrhundert zur Folge hatte, das anderemal durch die sie begleitende kräftigere Entfaltung der Individualität, die dem eigenen Denken und Fühlen, auch den höchsten religiösen Ideen gegenüber, mehr Vertrauen zu schenken begann als der in Tradition erstarrten und durch Mißbräuche nichts weniger als gerechtfertigten alten Kirche. Nicht allein innerhalb ihrer Grenzen erzeugte die Reformation eine neue eigenartige Entwickelung der kirchlichen Tonkunst, sondern auch der katholischen verhalf sie, wenigstens mittelbar, zu ihrer höchsten Entfaltung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, insofern sie der römischen Kirche die Erinnerung an ihre eigentliche Bestimmung ins Gedächtnis zurückrief. Denn Palestrina erstand, als die Reformation bereits zum weltbewegenden Ereignis geworden war, Einfluß auf alle kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse ausübte und mit ihren Ideen, gleichviel ob man sie anerkannte oder bekämpfte, überall hindrang.

Der protestantische Kirchengesang war zunächst geistlicher Volks- und Gemeindegesang. Aber Meisterhand durchbildete ihn, Religion, Leben und Kunst flossen bei ihm zu einer Einheit zusammen. Wie die Reformation weit davon entfernt war, mit revolutionärer Vertilgungswut gegen alles ehedem Heilige zu verfahren, sondern wie sie vielmehr mit schonender, fester Hand nur entfernte, was die Klarheit des Evangeliums trübte, ohne dem Volke zu rauben, was eine tiefere Bedeutung für sein inneres Leben gewonnen hatte, so knüpfte auch ihre Tonkunst in erster Linie an die Überlieferung an, d. h. war eine wenn auch eigenartige, so doch organische Fortentwickelung von Elementen aus dem Gesange der alten Kirche und dem Volksgesange. Der vortreffliche Musikforscher Karl von Winterfeld, dessen Verdienste um die Ge-

schichte des evangelischen Kirchengesanges der höchsten Anerkennung wert bleiben, auch wenn man einzelne durch religiöse Gefühlsschwelgerei getrübte Ergebnisse seiner Studien nur mit Vorsicht annehmen darf — Winterfeld hat in seinem Werke „Der evangelische Kirchengesang", 3 Bde., Leipzig 1843—47, gründlicher und ausführlicher als vor ihm geschehen, drei Quellen nachgewiesen, aus denen die neue Kirche in der ersten Zeit der Reformation ihre Melodien schöpfte. Es sind: der altkirchliche lateinische Gesang, der vorprotestantische deutsche Kirchengesang und der Volksgesang. Schon die Beschaffenheit dieser Quellen läßt erkennen, daß sich die Tonkunst Einigung von Kirchlichem und Volksmäßigem als Hauptziel setzte, ein Ziel, das sie auch erreichte, indem sie auf der einen Seite dem von alters her Geheiligten populäre Gestalt verlieh, auf der andern Seite den Volksgesang durch Entkleidung dessen, was als absolut weltlich gelten mußte, dem Kirchlichen näher brachte und einverleibte.

Es war also zuerst der alte lateinische Kirchengesang, bei dem der Gemeindegesang der Protestanten Anleihe machte. Der poetische Stoff bot sich dar in vielen herrlichen Dichtungen, die man nur ins Deutsche zu übertragen oder um- und nachzubilden brauchte; der musikalische lag in den Melodien selbst und in den ihnen zugrunde liegenden Tonformeln, den Kirchentonarten. Hinsichtlich der Melodien beschränkte man sich indessen nicht auf bloßes Entlehnen, sondern machte sie sich völlig zu eigen dadurch, daß man ihnen eine dem Geiste des neuen Kirchengesanges entsprechende Umbildung zuteil werden ließ. Diese betraf entweder den Tongang oder auch die Form: man brachte die alten Melodien in die fest gegliederte, rhythmisch ebenmäßige und zugleich populäre Form des Volksliedes und erreichte damit, daß sie bei treuer Bewahrung aller wesentlichen inneren Grundzüge der allgemeinen Empfindungsweise und ihrer nunmehrigen Bestimmung als Gemeindegesang näher kamen. Seinen kirchlichen Charakter empfing der geistliche Volksgesang der Reformation hauptsächlich durch die ihm als Grundlage dienenden Kirchentonarten, die alsbald in der strafferen Form des Volksliedes mit geschlossener Gliederung und festen Kadenzen, insbesondere bei der harmonischen Ausgestaltung der Melodien zu noch bedeutsamerer Entfaltung gelangten, als es im alten, rein melodischen und der rhythmischen Form nach weniger fest organisierten Gesange der lateinischen Kirche der Sache nach möglich war.

Die Rhythmik des Choralgesanges der Reformationszeit wich erheblich ab von der, die nach der Mitte des 17. Jahrhunderts üblich wird und noch heute besteht. In seiner gegenwärtigen Gestalt zeigt der protestantische Choral neben der (mit sehr wenigen Ausnahmen) geraden Taktart eine durchgehende Gleichheit des Zeitwerts seiner Töne. Rhythmuslos kann man ihn darum nicht nennen, denn seine melodischen Teile haben ja eine bestimmte Gliederung und Ordnung, und seine Töne stehen in dem metrischen Verhältnis von Thesis und Arsis, von Accent und Accentlosigkeit zueinander. Aber die Rhythmik des Gemeindegesanges im 16. Jahrhundert erscheint viel belebter: verschiedene Zeitdauer der Töne, Accentrückungen und Synkopen sind häufig, und neben der dreiteiligen Taktart kommt auch die Vermischung des geraden und ungeraden Taktes bei einundderselben Melodie vor, so daß auch bei gleichbleibenden Notenwerten durch die Accentstellung zuweilen ein Wechsel des drei- und zweiteiligen Metrums entsteht. Diese rhythmische Mannigfaltigkeit entsprang keineswegs der kontrapunktischen Bearbeitung durch die Tonsetzer, sondern war eine natürliche Eigenschaft des Volksgesanges; sie übertrug sich eben von diesem auf den Gemeindegesang, wie bekanntlich auch der im Volksgesang des 16. Jahrhunderts herrschende Strophenbau für die Dichtungen der protestantischen Kirche häufig vorbildlich wurde.

Wie viel übrigens von der an sich nicht anzuzweifelnden großen Wirkung der älteren protestantischen Gemeindelieder auf Rechnung ihrer Rhythmik kommt, kann hier nicht näher untersucht werden. Man hat es in neuester Zeit an Versuchen nicht fehlen lassen, diese alte Rhythmik wieder ins Leben zu rufen, die Wiedereinführung des sogenannten *rhythmischen Choralgesanges* hat viel von sich reden gemacht. Allein man darf die Sache nur von ihrer praktischen Seite betrachten und nach der Ausführbarkeit mannigfach kombinierter Metren durch eine zahlreiche Gemeinde fragen, um schon von vornherein Bedenken zu haben. Jedenfalls fordert der alte rhythmische Choral vom Sänger ein so entwickeltes Taktverständnis, wie man es einer ganzen Volksmasse schwerlich abverlangen darf. Eine auch nur einigermaßen erträgliche, einheitliche Ausführung muß unerreichbar bleiben, wenigstens bei großen Kirchengemeinden, kleine Konventikel können sich eher darauf einüben. Die Reduzierung der künstlichen alten Metrik und der dreiteiligen Taktart auf die gleichen Notenwerte und den geraden Takt begann im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Bereits vollzogen erscheint sie in dem großen Darmstädter Cantional, das Wolfgang Carl Briegel im Jahre 1687 herausgab. Der Beweggrund lag darin, daß seit Mitte dieses Jahrhunderts wieder viele weltliche Melodien, darunter so manche von galanter und opernhafter Beschaffenheit, ja Operngesänge selbst Aufnahme in den Gemeindegesang fanden. Um diesen Melodien einen Teil

ihrer weltlichen Leichtfertigkeit zu nehmen, kleidete man sie in das einfachere und ernstere gerade Taktmaß mit gleichen Notenwerten und nahm diese Reduktion der Rhythmik, da man einmal damit angefangen hatte, nun auch mit den alten, in der Kirche bereits vorhandenen Gesängen vor. Einer Blütezeit des Gemeindegesanges gehört diese uniforme Einkleidung der Melodien mithin nicht an; dennoch darf man die Unfehlbarkeit der Behauptung, daß jene größere metrische Beweglichkeit auch dem kirchlichen Charakter des Choralgesanges zum Vorteil gereiche, von unserer gegenwärtigen Anschauung aus in Zweifel ziehen. Denn das Einfachere und Würdevollere will auch hier als das Angemessenere erscheinen. Die Versuche einer Wiedereinführung der künstlichen alten Metrik und der dreiteiligen Taktart in den heutigen Choralgesang sind durch weitergreifende Erfolge bis jetzt noch nicht gerechtfertigt worden.

Selbstverständlich wählte der neue Kirchengesang aus den Gattungen des alten lateinischen solche, die sich ihrem Strophenbau nach bereits der Liederform näherten, also vorzugsweise Hymnen, daneben Sequenzen. Von altlateinischen Hymnen, deren Texte durch Luther verdeutscht und deren Melodien in entsprechender Umgestaltung auf den protestantischen Gemeindegesang übergingen, finden sich im Waltherschen Gesangbuche von 1524 und im Breslauer von 1525 drei, die in dauerndem Gebrauche geblieben sind, nämlich: das *Veni redemptor gentium* des Ambrosius aus dem 4. Jahrhundert, in Luthers Übertragung *„Nun komm, der Heiden Heiland"*; das *A solis ortus cardine* des Coelius Sedulius aus dem 5. Jahrhundert, verdeutscht *„Christum wir sollen loben schon"*; und das *Veni creator spiritus,* für dessen Verfasser von einigen Karl der Große, von anderen Karl der Dicke angesehen wird, in der Umdichtung *„Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist"*. Noch verschiedene andere alte Hymnen mit ihren Melodien oder diese allein wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts dem protestantischen Gemeindegesang teils dauernd einverleibt, teils fanden sie nur zeitweilige und lokale Aufnahme, wie u. a. das *Pange lingua gloriosi corporis mysterium,* deutsch *„Mein Zung erkling und fröhlich sing"* im Breslauer Gesangbuche. Unter den herübergenommenen Sequenzen begegnen wir dem aus dem 7. Jahrhundert stammenden *Salve festa dies* des Bischofs Fortunatus, das auch schon vor der Reformation unter dem deutschen Text *„Also heilig ist der Tag"* gebräuchlich war und von Luther für „ja köstlich, lieblich, tröstlich und wohl gesungen" erklärt wird [1]), ferner dem (Notker Balbulus zugeschriebenen) *Grates nunc omnes*, das für das Weih-

---

1) Aug. Jac. Rambach, Über Luthers Verdienst um den Kirchengesang, Hamburg 1813, S. 33.

nachtslied Michael Weißens *„Lobet Gott, o lieben Christen"* grundlegend wurde; endlich dem frühestens der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörenden *Mittit ad virginem*, ebenfalls von Weiße umgedichtet *„Als der gütige Gott vollenden wollt"*. Einzelne Melodien alter lateinischer Gesänge gingen ohne weitere Umbildung auf die neue Kirche über; z. B. die Melodie der Pfingstantiphon *Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium,* deutsch *„Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen"*. Ebenso regten die Dichtungen anderer, ohne daß ihre Melodien mit herüber genommen wurden, zu neuen Dichtungen und neuen Gesängen an. Von lateinischen Kirchengesängen der spätern Zeit zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, während der der alte Kirchengesang schon seine Strenge verloren hatte und sich dem Volksmäßigen zuneigte, haben gleichfalls eine Anzahl Lieder, besonders Advents- und Weihnachtslieder (z. B. *Dies est laetitiae, Puer natus in Bethlehem, Quem pastores laudavere*) in der protestantischen Kirche Aufnahme gefunden. Namentlich die böhmisch-mährischen Brüdergemeinden haben sowohl von Melodien altkirchlicher Hymnen als auch von neueren lateinischen Kirchenliedern sehr viele, mehr noch als die Protestanten in ihren Kirchengesang aufgenommen.

Die zweite Quelle des lutherischen Gemeindegesanges war *der vorprotestantische deutsche geistliche Gesang.* Daß man in der Kirche erst mit der Reformation deutsch zu singen angefangen habe, Luther der Schöpfer des ersten deutschen Kirchengesanges gewesen sei, ist ein Irrtum. Schon im 9. Jahrhundert gab es deutschen geistlichen Gesang. Aus dem 12. Jahrhundert sind uns verschiedene deutsche religiöse Volksgesänge aufbewahrt, und vor allem zahlreich, dem ausgebildeten Marienkultus entsprechend, sind die alten deutschen Marienlieder aus dem 13. Jahrhundert, von denen einzelne mit andern, auf Christus bezüglichen Textwendungen vorübergehend in protestantische Gemeinden kamen. Und nicht allein bei Privatandachten, Bittgängen, Wallfahrten, Heiligenfesten, Kirchweihen, den Fahrten der Geißelbrüder im 13. und 14. Jahrhundert war deutscher Gesang des Volkes ziemlich umfangreich in Gebrauch, sondern auch beim Hauptgottesdienst an großen Festen wechselten schon lange vor der Reformation deutsche Lieder als Bestandteile der Liturgie mit lateinischem Choral- und Hymnengesange, ebenso wie bei den kirchlich-dramatischen Darstellungen am Auferstehungs- und Himmelfahrtstage das Volk mit deutschen Gesängen eingriff. Luther selbst zählte zu dem Guten, was der

katholischen Kirche trotz aller Verkommenheit geblieben sei, „die vielen guten Lieder und Gesänge, beide, lateinisch und deutsch", und Melanchthon sagt bezüglich des deutschen Kirchengesanges: „dieser Gebrauch ist allezeit für löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ist's so neu nicht".[1])

Die Einführung des deutschen Kirchengesanges durch die Protestanten reduziert sich mithin auf dessen verallgemeinerten und vorherrschenden Gebrauch; in der katholischen Kirche war die lateinische Sprache die sanktionierte Kirchensprache, die deutsche war nur nebenher geduldet, erst mit Einführung der deutschen Messe wurde sie die herrschende. Von da an verdrängt der deutsche Kirchengesang den lateinischen von seiner bevorzugten Stelle, doch sind lateinische Gesänge des Chores auch in der protestantischen Kirche noch bis ins 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch gewesen, so Joh. Spangenbergs lateinische und deutsche Kirchengesänge 1545, Lucas Lossius' *Psalmodia hoc est cantica sacra veteris ecclesiae* 1553 (nur 6 deutsche, sonst lauter lateinische Gesänge), Joh. Keuchenthals Kirchengesenge Latinisch vnd Deudsch 1573, die zahlreichen lateinischen Gesänge des Michael Prätorius (1605, 1611) und andere mehr. Auch eine Anzahl vorprotestantischer deutscher Kirchenlieder, von denen manche bis auf die Gegenwart im Gebrauche geblieben sind, ist auf die neue Kirche übergegangen. Darunter das sehr alte, nach Hoffmann (a. a. O. S. 39) wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert entstammende, von Luther hoch gehaltene Osterlied *„Christ ist erstanden"*, das (wie später das Lied *„Also heilig ist der Tag"* aus dem 15. Jahrhundert) bei den dramatischen Vorstellungen der Auferstehungsgeschichte vom Volke gesungen wurde. Es ist eins der ältesten bekannten deutschen Kirchenlieder. Nächstdem das *„Gelobet seist du, Jesu Christ"* und die Pfingstlieder *„Nun bitten wir den heil'gen Geist"* und *„Komm, heiliger Geist, Herre Gott"*, letzteres anfangs,

[1]) Nach Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, Hannover 1854, S. 21 f., geht der Ursprung des deutschen religiösen Volksgesanges auf das *Kyrie eleison* zurück, das das Volk bei allen feierlichen Gelegenheiten anstimmte. Man legte den Tönen des *Kyrie* (ähnlich wie den *Jubilos* des Alleluja, woraus die Sequenz entstand, S. 45) deutsche Worte unter, um sie bedeutungsvoller zu machen. Daraus entwickelten sich Verse, die sich wiederum in Strophen gliederten und noch jahrhundertelang meist mit dem *Kyrie* und *Christe* schließen. Auch als dies nicht mehr stattfand, blieb ihnen der Name Leise (von Kyrieleis).

d. h. vor der Reformation nur aus einem Verse nach dem *Veni sancte spiritus* bestehend, dem dann von Luther noch zwei von ihm selbst gedichtete oder verbesserte Verse hinzugefügt wurden. Ferner das ursprünglich aus dem lateinischen Kirchengesange stammende, aus der Sequenz des Notker Balbulus *Media in vita morte sumus* entstandene *„Mitten wir im Leben sind"*, ferner *„Gott der Vater wohn' uns bei"*, *„Da Jesus an dem Kreuze stund"* und die Melodie des Katechismusliedes *„Dies sind die heil'gen zehn Gebot"*. Auch das alte deutsche Weihnachtslied *„Ein Kindelein so löbelich"* (*„Der Tag der ist so freudenreich"* aus dem lateinischen *Dies est laetitiae)* ist gegenwärtig noch nicht ganz ausgestorben.

Endlich und vorzugsweise war es *der weltliche* und *Volksgesang*, aus dem die neue Kirche die schönsten Perlen wählte, um sich damit zu schmücken. An sich war das Herübernehmen weltlicher Weisen in die Kirche nichts Neues. Schon im Mittelalter begegnen uns weltliche Lieder mit nachträglich hinzugefügten geistlichen Texten, und die Niederländer haben bekanntlich ihren Kirchenstücken Volksgesänge als Tenor und thematische Motive zugrunde gelegt. Also lange vor der Reformation hatte man den weltlichen Volksgesang für die Kirche in weitem Umfange ausgebeutet und seinen Melodien geistliche Texte untergelegt, ganz ähnlich wie es nachher bei den Protestanten geschah. Nur insofern der Gemeindegesang bei den Protestanten den Kern der gottesdienstlichen Musik ausmachte, gewann das Volkslied eine umfänglichere Bedeutung für die Kirche als vordem. Schon in den ersten Zeiten der Reformation fand, bei dem erklärlichen Mangel an neuen originalen Kirchenmelodien, das Entlehnen von Volksweisen statt, und das erstreckte sich bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Erst um diese Zeit erreicht der Einfluß des weltlichen Gesanges auf den geistlichen Volksgesang sein Ende. Spätere vereinzelte Fälle kommen wohl vor, z. B. die Entlehnung der Mozartschen Melodien: „In diesen heil'gen Hallen" und „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (zu den Texten *„Gott donnert, sein Gerichte"* und *„Die Früchte sind nun abgemäht"*), sind aber ohne Bedeutung geblieben. Schon in den beiden ältesten Liederbüchern der Protestanten, dem kleinen Wittenbergischen [1]) und dem Waltherschen

---

[1]) Etlich Cristlich lider Lobgesang, vñ Psalm, dem rainen wort Gottes gemeß, auß der heylige̅ schrifft, durch mancherley hochgelerter gemacht, in der Kirchen zu singen, wie es dann zum tayl berayt zu Wittenberg in übung ist. Wittenberg 1524. Enthält acht Lieder mit fünf Melodien zu: Nun freuet euch, lieben Christen; Es ist das

beide 1524, finden sich zwei Melodien, deren Ursprung aus dem Volksgesange sehr wahrscheinlich ist, nämlich: „*Es ist das Heil uns kommen her*" und „*Christ unser Herr zum Jordan kam*" (auf den Text „*Es woll' uns Gott genädig sein*").

Von anderen teils dem Volksgesange, teils weltlichen Liedern älterer und gleichzeitiger Komponisten angehörenden Kirchenmelodien mögen nur einige Beispiele genannt werden. So gehört die Melodie „*O Welt, ich muss dich lassen*" (späterhin, wiewohl verunstaltet, zu dem Text „*Nun ruhen alle Wälder*") dem alten Wanderburschenliede Heinrich Isaacs „Inspruck, ich muß dich lassen" an; „*Ich dank dir, lieber Herre*" dem Liede „Entlaubet ist der Walde", vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts; „*Befiehl du deine Wege*" („*Herzlich tut mich verlangen*") einem Liebeslied „Mein Gemüt ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart" aus Hans Leo Hasslers Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Nürnberg 1601; „*Auf meinen lieben Gott*" dem Liede „Venus, du und dein Kind, auf beiden Augen blind"; „*Von Gott will ich nicht lassen*" gehört ursprünglich zu „Ich ging einmal spazieren"; „*Vom Himmel hoch da komm ich her*" zu „Aus fremden Landen komm ich her". Auch die Melodie „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*" soll einem weltlichen Liede „Wie schön leuchten die Äugelein der Schönen und der Zarten mein" entlehnt sein.

In ihrer Urgestalt finden sich die Melodien in manchen Sammlungen weltlicher und Volkslieder. So ist eine der wichtigsten Quellen der „Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein" von Georg Forster, während der Jahre 1539—1556 in fünf Teilen herausgegeben und im ganzen 380 Lieder enthaltend; darunter stehen auch Melodien, die schon in den von Oeglin zu Augsburg 1512, von Peter Schöffer zu Mainz 1513 und von Ott zu Nürnberg 1544 edierten Sammlungen enthalten sind. Neudrucke der Liederbücher von Ott (1544), Oeglin (1512) und Georg Forster wurden von der „Gesellschaft für Musikforschung" (Rob. Eitner) veranstaltet in deren Publikationen Jahrgang 1 bis 4; Jahrgang 8; Jahrgang 33. Ebenfalls reich an ursprünglichen Volksweisen sind die zu Antwerpen unter dem Titel *Souter liedekens* bei Symon Cock 1540 erschienenen freien Psalmenübersetzungen in flamändischen Reimen, über deren Melodien dreistimmige Tonsätze von Clemens non Papa („*Seer lustich om singen ter eeren Gods*") 1556 und 1557 zu Antwerpen bei Tylman Susato herauskamen. Auch Valentin Trillers geistliches Singbuch, 1555 und 1559 zu Breslau erschienen, hat zahlreiche weltliche Weisen benutzt, wie auch die Melodien der Goudimelschen Tonsätze über den französisch-calvinistischen Psalter (s. unten) mutmaßlich dem weltlichen Gesange entlehnt sind.

Später wurde die Herausgabe neuer geistlicher Dichtungen zu beliebten weltlichen Melodien üblich. So veröffentlichte Heinrich Knaust, Frankfurt a. M. 1571 „Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert". Über den Zweck der Umdichtung sagt der Titel, daß damit „die böse erger-

---

Heil uns kommen her; In Gott gelaub ich, daß er hat aus nichts geschaffen; Ach Gott, vom Himmel sieh darein; In Jesu Namen heben wir an.

liche weiß, unnütze und schampare Liedlein, auff den Gassen, Felde, Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchte, wann man Christliche, gute, nütze Texte und wort darunter haben köndte". Ähnliches bieten die „Nye Christlike Gesenge unde Lede" usw. in niederdeutscher Mundart von Hermann Vespasius, Prediger zu Stade (1571 zu Lübeck erschienen), die „Christlichen Reuterlieder gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern", zu Straßburg 1582 gedruckt, später Greg. Langii Neugezierte Tricinia, mit Geistl. Texten von Henning Dedekind, 2 Tle., Erfurt 1615, Joh. Herm. Scheins *Musica boscareccia sacra*, dreistimmige Wald-Liederlein mit Geistl. Texten, Erfurt 1651 und andere mehr. Manche gelehrte Theologen nahmen diese Vermischung des Kirchlichen und Weltlichen in Schutz in der Ansicht, daß die weltlichen Melodien, „da sie so anmutig und beweglich seien", die Wirkung der untergelegten geistlichen Texte verstärken helfen müßten; andere wiederum eiferten dagegen: „Was der Welt und dem Satan einmal gewidmet ist, lasse man heraus aus der Kirchen, es ärgert." Da aber, nach einem Ausspruche Luthers, Satan kein Musikfreund ist, scheint er die Sache ziemlich gleichgültig hingenommen und den Protestanten den an seinem Eigentume begangenen Raub nicht weiter nachgetragen zu haben.[1])

Die Kunstübung, die wir bereits den ältesten Tonmeistern der Reformation als etwas Neues, Eigenartiges und durchaus dem protestantischen Geiste Entsprungenes nachrühmen hören, bestand anfangs ausschließlich in der bedeutungsvollen kontrapunktischen Ausgestaltung der herübergenommenen und nachher selbsterfundenen Melodien, später in der Ausarbeitung von Gesängen auf die hohen Feste des Kirchenjahres oder andere religiöse Ereignisse, in denen die volkstümliche Sprache mit einer hochentwickelten Tonkunst verbunden den Ideen eines gereinigten Glaubens kunstmäßigen Ausdruck verlieh und als deren Gipfel endlich Johann Sebastian Bachs Kantaten erscheinen. In diesen Schöpfungen dokumentiert

---

[1]) Die wichtigsten in der ersten Periode des protestantischen Kirchengesanges aus altlateinischen Hymnen und dem deutschen geistlichen und Volksgesange herübergenommenen Melodien und originalen Tonsätze finden sich verzeichnet bei E. E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes, Stuttgart 1847, I, S. 81. Einige der von ihm als original bezeichneten Melodien sind es aber ganz gewiß nicht. Bei Joh. Zahn, „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt" (1854—1893, sechs Bände) und S. Kümmerle, „Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik" (1888—1895, vier Bände) finden sich die gewichtigsten Forschungsergebnisse der letzten Zeit niedergelegt.

sich die volle Stärke der protestantischen Glaubenslehre. Die Resultate mußten um so bedeutender sein, als gerade die Musik unter allen Künsten die war, auf die sich die ganze Fülle der vertieften und gereinigten Gottes- und Weltanschauung, die im Protestantismus lebte, konzentrierte. Durch den Anschluß ans Volkstümliche in Strophenbau, Rhythmik und Melodik und durch seine Bestimmung, beim Gottesdienst einstimmig von der Gemeinde gesungen zu werden, erweist sich der protestantische Kirchengesang also in erster Reihe als ein geistlicher Volksgesang. Indem ihm aber die Tonsetzer eine kunstreiche mehrstimmige Ausgestaltung angedeihen ließen, wodurch das in seinen Melodien ruhende Tonleben erst in seiner ganzen Tiefe und Bedeutsamkeit hervortrat, gewann er zugleich die höhere Geltung eines Kunstgesanges.

„Denn wo die natürliche Musik durch die Kunst geschärft und poliert wird," sagt Luther[1]), der selbst zu kunstverständig war, als daß er den Kirchengesang nicht auch als Kunstgesang geschätzt hätte, „da siehet und erkennet man erst zum Teil (denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welchem vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tonreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. Also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftigs verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche Musik, sondern das wüste Eselsgeschrei des Chorals[2]), oder der Hunde oder Säue Gesang und Musik höre."

Jener zweifachen Verwendung des protestantischen Kirchenliedes entsprechend — also als unisoner Gesang der Gemeinde und als mehrstimmiger Kunstgesang zum Vortrage bei kirchlichen Feierlichkeiten — erscheinen auch die Gesangbücher seit 1524 in

[1]) Lobrede auf die Musik, bei Forkel, Geschichte II, 76; Rambach, Luthers Verdienst usw. Hamburg 1813.

[2]) Das heißt, das rohe Absingen des lateinischen Chorals in Klöstern und Stiftskirchen, „wo sie das *Quicunque* blöken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren".

doppelter Gestalt. Die einen enthalten neben den Texten nur die einfache Melodie und sind zum Gemeindegebrauche bestimmt, die anderen, in verschiedenen Stimmbüchern gedruckt, enthalten mehrstimmige Bearbeitungen jener Melodien. Die kontrapunktischen Bearbeitungen stammten in der ersten Zeit der Reformation jedoch nicht zugleich von den Erfindern der Melodien selbst, sondern waren das Werk anderer, wie denn auch in der Folge Melodiker oder Sänger und Harmoniker oder Tonsetzer ein und desselben Liedes häufig zwei verschiedene Personen waren: jener, der Sänger, schuf die Melodie, dieser, der Setzer, durchbildete sie in kunstvoller kontrapunktischer Stimmenverwebung. „Man ist heutzutage oft uneinig darüber," sagt Glarean in seinem Dodekachordon 1547 *(De praestantia Phonasci ac Symphonetae,* S. 174), „wer eigentlich den höheren Rang einnimmt, der Erfinder einer Melodie *(Phonascus),* welche das Gemüt ergreift und bewegt, und im Gedächtnisse sich so festsetzt, daß sie uns oft und wenn wir gar nicht an sie denken, beschleicht und wir in sie ausbrechen, als erwachten wir aus einem Traume; oder der Tonsetzer *(Symphonetes),* der einer solchen Melodie mehrere Stimmen zugesellt, die sie mit Nachahmungen, in der Modulation und Mensur bereichern und zieren?" Ferner meint er, daß beides angeborene Gaben seien, die wohl in einer Person vereinigt vorkommen könnten, daß man aber selten einen Sänger oder Erfinder einer Weise fände, der sie kunstvoll zu durchbilden verstünde. Diese Trennung der Melodieerfindung und Melodiebearbeitung kam zwar nicht bei den Protestanten allein vor, denn auch die Niederländer kontrapunktierten über entlehnte Melodien, und der Gregorianische Gesang war bis Ende des 16. Jahrhunderts ein allgemein benutzter Melodienquell, doch trat sie im Protestantismus bei der zugleich volks- und kunstmäßigen Beschaffenheit seines Kirchengesanges schärfer hervor. Und einem so nach dem Sinnvollen und Beziehungsreichen strebenden Jahrhundert wie dem sechzehnten lag es nahe, die kunstbewußte Tätigkeit des Tonsetzers höher in Ehren zu halten als die mehr nur instinktive und naturalistische des Melodieerfinders. Daher finden wir die Namen der Setzer in den meisten geistlichen Liederbüchern sorgfältig aufbewahrt, während man von den bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und vielen noch später in die Kirche aufgenommenen Tonweisen nur die ungefähre Entstehungszeit und die Quellen kennt. Kaum von einer einzigen, mit Ausnahme einiger aus dem alten Kirchengesange stammender Hymnen-

melodien, weiß man den Erfinder mit Sicherheit zu nennen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts können einige Melodieerfinder namhaft gemacht werden, und gegen das letzte Viertel hin vereinigen sich die Tätigkeiten des Sängers und Setzers häufiger in einer Person. Vgl. Winterfeld a. a. O. I, 3 ff.

Die erste Periode des deutschen protestantischen Kirchengesanges beginnt mit Luther und seinen Gehilfen bei dessen Einrichtung, Johann Walther und Ludwig Senfl. Sie erstreckt sich bis in die Mitte des Jahrhunderts. Allgemein bekannt und fast sprichwörtlich geworden ist die Liebe, die **Luther** zur Musik hegte und in zahlreichen schönen Aussprüchen bekundete. „Ich bin nicht der Meinung," sagt er in der Vorrede zur ersten Ausgabe des Waltherschen Gesangbuches 1524, „daß durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche fürgeben; sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musik, gerne sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat." „Es ist kein Zweifel," bemerkt er ferner in einem aus Coburg vom 4. Oktober 1530 datierten Briefe an Senfl, „es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemütern, die der Musik ergeben sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und den Steinen gleich." Er nennt sie eine der schönsten Gaben Gottes und erkennt ihr den ersten Rang nach der Theologie zu, weil sie allein eine der Theologie ähnliche Wirkung zu üben, nämlich Ruhe und fröhlichen Mut zu geben vermöge, „zu einem klaren Beweis, daß der Teufel, welcher traurige Sorgen und alles unruhige Lärmen stiftet, vor der Musik und deren Klange fast ebenso fliehet als vor dem Werke der Gottesgelahrtheit. Aber was lobe ich die Musik jetzt auf einem so engen Papier und will ein groß Ding malen oder vielmehr verunzieren; aber meine Neigung zu ihr wallet mir so stark auf, gegen sie, die mich so oft erquicket und mir großen Unmut vertrieben hat." Besonders spricht sich seine Musikliebe in den Eindrücken aus, die das Anhören schöner Gesänge auf ihn machte, wie er denn namentlich die Abendstunden nach der Mahlzeit in der Gesellschaft seiner Familie und Tischgänger gern der musikalischen Erbauung widmete: „da sang man schöne liebliche Muteten von Josquin, Senfl und anderen, zu welchem Zwecke Luther bisweilen geübte Sänger zu sich kommen ließ und eine Kantorei in seinem Hause anrichtete; Herr Philippus (Melanchthon) tönet auch mit ein." Unter den Erziehungsmitteln

räumte er der Musik einen bevorzugten Platz ein, „man solle die Jugend stets in dieser Kunst üben, denn sie mache fein geschickte Leute; man muß die Musik von Not wegen in Schulen behalten, ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an". Und vom Waltherschen Choralbuche heißt es in der Vorrede, die Gesänge seien in vier Stimmen gebracht, „nicht aus anderer Ursach, denn daß ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muß in der Musik und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an derselben statt etwas Heilsames lernte, und also das Gute mit Lust, wie den jungen gebührt, einginge". Daher förderte er den Gesang und unterstützte ihn in allen Schulen, regte die Einrichtung neuer Kantorate an und suchte den aus katholischen Zeiten stammenden Kurrenden eine bessere und die Verbreitung des Kirchengesanges fördernde Organisation zu geben.

Schon lange vor der Reformation war frommer Eifer für den Kirchengesang ungemein rege gewesen, und neben den großen Kapellen an Fürstenhöfen wurden insbesondere an reichen Dom- und Stiftskirchen großer Städte auserlesene Sänger für den Choralgesang mit reichen Einkünften angestellt. Der Vorgesetzte dieser Chorherren, der Kantor oder Primicerius, ein Geistlicher von hohem Range, führte als Zeichen seiner Würde Inful und goldenen oder silbernen Stab. Mit der Zeit fanden es diese Singprälaten bequemer, den Gesang durch subordinierte Untercantores oder Succentores besorgen zu lassen, um im Genusse ihrer Pfründen nicht durch lästige Amtstätigkeit gestört zu werden. Sie begnügten sich mit dem Titel Chor- und Domherren, ohne sich um den Gesang viel zu kümmern. Einige solcher großen Dom- und Stiftschöre haben sich (wenigstens der Form und den Pfründen nach) bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Meißner Dom stiftete Kurfürst Ernst 1480 sogar eine „ewige Kantorei", in der die Sänger abwechselten, so daß der Gesang Tag und Nacht nicht schwieg. Die ganze Ewigkeit dieser Stiftung dauerte aber nur bis zur Reformation, von wo ab man es „für gesunder ansah, seine gehörige Zeit zu singen und seine gehörige Zeit zu schlafen". Ebenfalls bedeutende Kantorate bildeten sich mit der Reformation an Gelehrtenschulen oder erhielten, auch wenn sie schon vordem bestanden hatten, große Wichtigkeit für den neuen Kirchengesang, wie u. a. das bereits im 15. Jahrhundert bekannte Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig, das heute noch in Blüte steht und unter seiner Kantorenreihe[1])

---

[1]) Nämlich (bis auf Schicht): Johann Urban (um 1439); Martin Klotsch (um 1470); Mag. Ludwig Götze (um 1480); Georg Rhaw (1519); Michael Koßwick (? angebl. um 1520); Johann Herrmann 1531—36; Wolfgang Jünger 1536—40; Ulrich Lange 1540 bis 1549; Wolfgang Figulus 1549—51; Melchior Heyer 1553—64; Valentin Otto 1564 bis 1594; Sethus Calvisius 1594—1615; Johann Hermann Schein 1616—30; Topias Michael 1631—57 (und Johann Rosenmüller, um 1640); Sebastian Knüpfer 1657—76; Johann Schelle 1677—1791; Johann Kuhnau 1701—22; Johann Sebastian Bach 1723—50; Gottlob Harrer 1750—55; Johann Friedrich

die ausgezeichnetsten Männer — einen Georg Rhaw, Sethus Calvisius, Joh. Hermann Schein, Johann Kuhnau, Sebastian Bach — aufzuweisen hat. Ärmere Schul- und Kirchenchöre mußten die Mildtätigkeit der Bürger in Anspruch nehmen, um sich zu erhalten. Die Chorschüler zogen auf den Straßen umher und sangen; von den Gaben, die sie von den Bürgern empfingen, konnten sie notdürftig ihr Leben fristen und einige Schulkenntnisse erwerben. Ihre Existenz war in der Regel traurig, „die armen Kinder, so auf den Straßen nach Parteken herumziehen,“ schreibt der Kantor zu Joachimsthal, Nicolaus Hermann 1562, „das waren rechte natürliche Märterer. Wenn sie in der Schulen genugsam gemartert waren und in der Kirche erfroren, mußten sie dann allererst hinaus auf die Gart. Und wenn sie dann in Regen, Wind und Schnee mühselig etwas ersungen, mußten sie dasselbige den gierigen alten Bacchanten[1]), welche daheim auf der Bärenhaut lagen, wie eim Drachen in Hals schieben, und sie selbst mußten maulab sein und darben.“ Von diesem Herumlaufen auf den Straßen nannte man solche Chöre Currenden, Luther war selbst zu Mansfeld, Magdeburg und Eisenach Currendeknabe gewesen und hatte als solcher seine erste musikalische Bildung erworben. — Außer diesen Singinstituten existierten schon vor der Reformation freiwillige Chöre, gebildet aus sangeskundigen Bürgern einer Stadt und verstärkt durch Schüler: die sog. „Kantoreien“. Sie erwuchsen aus den Kalandbrüderschaften, hatten Statuten und jährliche feste Veranstaltungen und trugen durch ihre mehr oder weniger feste Organisation nicht nur zur Hebung, sondern auch zur ungeschwächten Fortdauer des Kirchengesanges, namentlich in kleinen Städten bei. Über Entstehung und Organisation dieser Kantoreien s. A. Werner, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen“ (1902) und F. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (1906).

Daß Luther neben seiner Gabe als Dichter geistlicher Lieder auch die eines Melodieerfinders besessen und Singweisen verfaßt habe, läßt sich bis zum heutigen Tag noch nicht mit Sicherheit nachweisen. Bei keiner einzigen der ihm zugeschriebenen Melodien, deren Anzahl die neuere Forschung übrigens immer mehr verringert hat, lassen sich unzweideutige Belege für seine Autorschaft beibringen. Während man ihm vor Rambachs Zeit zweiunddreißig Melodien zuerkannte, spricht Rambach selbst (Luthers Verdienste usw. S. 226 f.) noch von zwanzig oder vierundzwanzig; Schillings Universallexikon (Art. Luther) will nur von sechs wissen, und nach Winterfeld und Koch (Gesch. d. Kirchenliedes, Stuttg. 1847, I. 84) ist nur noch bei dreien seine Autorschaft durch Zeugnisse belegt, nämlich bei den Melodien: *„Ein' feste Burg ist unser Gott“* (1529),

---

Doles 1756—89; Johann Adam Hiller 1789—1800; August Eberhard Müller 1801—10; Johann Gottfried Schicht 1810—23. Vgl. G. Stallbaum, Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Kantoren an der Thomasschule, Leipzig 1842.

[1]) Die älteren Schüler oder Studenten, von denen die jüngeren (Schützen) als Packesel und Bettelsack benutzt wurden.

„Jesaia dem Propheten das geschah“ und *„Wir glauben all an einen Gott“* (beide 1526). Weder Luther selbst noch einer seiner Zeitgenossen hat sich unzweideutig darüber ausgesprochen. David Chyträus (Professor der Theologie zu Rostock, gestorben 1600) sagt nur, Luther habe seine Dichtungen mit „dem Inhalte und den Worten derselben wohl anpassenden Melodien geschmückt“, Paul Eber (Pastor zu Wittenberg, angesehener Liederdichter, Melanchthons Freund, gestorben 1569) Luther habe „die Stücke des Katechismus und etliche Bet- und Dankpsalmen Davids in deutsche Reime und liebliche Melodien gefaßt“. Luthers Katechismuslieder haben indes notorisch ältere entlehnte Weisen, und unter den Psalmliedern ist nur für eins, *„Ein' feste Burg ist unser Gott“*, ein Zeugnis für Luthers Urheberschaft vorhanden, nämlich das von Johannes Sleidanus, der aber auch nur sagt, Luther habe dieser nach Psalm 46 verfaßten Dichtung „eine dem Inhalte sehr entsprechende und zur Erhebung des Gemütes geeignete Melodie hinzugefügt“.[1]) Neuere Schriftsteller wollen gerade diese Melodie Luther absprechen und schreiben sie Joh. Walther (s. unten) zu, weil sie sich in einer 1530 handschriftlich von Walther dem Reformator zugeeigneten Liedersammlung findet. Andere deuten auf Anklänge, die das Reformationslied mit Tönen der altrömischen Liturgie und einzelnen Stücken aus Minne- und Meistergesängen hat, was aber alles nicht zwingende Beweiskraft hat, Luthers Anteil daran ganz in Frage zu stellen.[2]) Johann Walthers Zeugnis für Erfindung geistlicher Melodien ist uns erst durch Michael Prätorius um beinahe hundert Jahre später überliefert worden und besagt erstens nur, Luther habe „die Noten über die Episteln, Evangelien und Einsetzungsworte selbst gemacht“, also den liturgischen Gesang verbessert, wobei er sich an die gregorianische Rezitationsweise anlehnte;[3])

---

[1]) Chyträus in seiner *Praefatio* zu den *Cantica sacra* etc. *edd. ab Franc. Elero,* Hamburg 1588 *(praecipuas Doctrinae Christianae et Catechismi partes* etc. — *Melodijs elegantibus et aptissimis, quae rebus et verbis Textus subjecti apposité congruunt, illustravit).* — Paul Eber in seiner an die Gemeinde in Joachimstal gerichteten, 1560 datierten Einleitung zu Nicolaus Hermanns Sonntags-Evangelia. — Sleidanus, *De statu Religionis et Reipublicae commentt., Argentor. Wend. Rihelius* 1555, fol. 273 a *(Psalmum hunc — vertisset, numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes, et ad excitandum animum idoneos.*

[2]) Siehe dazu O. Kade, Der neu aufgefundene Lutherkodex vom Jahre 1530, S. 134. R. Wulckow, Luther und die Musik, 1883. Fr. Zelle, Ein feste Burg, 1895. Bäumker, Monatshefte für Musikgeschichte, 1880, Nr. 10. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik usw., 1906, S. 8.

[3]) Joh. Wolf, Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes, Sammelb. der Int. Musik-Gesellschaft Bd. III (1901|02).

zweitens habe er „bei der Messe den deutschen Choralgesang eingeführt, die deutschen Choralgesänge meistenteils gedichtet und zur Melodie gebracht". Unter Choralgesängen sind hier nach Winterfeld (I, 152) aber nur liturgische Gesänge zu verstehen, und Walthers Äußerung bezieht sich daher auf zwei an die Stelle des *Credo* und *Sanctus* getretene Lieder *„Wir glauben all an einen Gott"* und *„Jesaia dem Propheten das geschah"*. Das erste erwähnt Walther nicht ausdrücklich,[1]) und von diesem heißt es auch nur, daß Luther „alle Noten auf den Text nach dem Accent und Concent meisterlich und wohl gerichtet" habe.[2])

[1]) Eine Melodie, die der in späteren katholischen und protestantischen Gesangbüchern vorkommenden zu „Wir glauben all an einen Gott" ähnelt, hat K. S. Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied (1862, I, S. 29), schon hundert Jahre vor der Reformation nachgewiesen.

[2]) Wiewohl schon mehrmals abgedruckt, möge diese Erzählung Walthers, wie sie bei Prätorius, Syntagma I, 451 steht, noch einmal folgen, weil sie zugleich das persönliche Verhältnis zwischen dem großen Reformator und ihm darlegt und einiges über die Stellung des lateinischen Kirchengesanges zum deutschen enthält. „So weis vnd zeuge ich warhafftig," sagt Walther, „daß der heilige Mann Gottes *Lutherus*, welcher deutscher *Nation* Prophet vnd Apostel gewest, zu der *Musica* im *Choral* vnd *Figural* Gesange große lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, vnd offtmahls gesehen, wie der thewre Mann vom singen so lustig vnd frölich im Geiste ward, daß er des singens schier nicht köndte müde vnd satt werden, vnd von der *Musica* so herrlich zu reden wuste. Denn da er vor viertzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wolte, hat er durch seine Schrifft an den Churfürsten zu Sachsen vnd Hertzog Johansen, Hochlöblicher gedächtnuß, seiner Churfürstlichen Gnaden die zeit alten Sangmeister Ehrn *Conrad* Rupff vnd Mich gen Wittemberg erfordern lassen, dazumahlen von den *Choral Noten* vnd Art der acht *Ton* vnterredung mit vns gehalten, vnd beschließlich hat er von jhm selbst die *Choral Noten octavi Toni* der Epistel zugeeignet, vnd *Sextum Tonum* dem Evangelio geordnet, vnd sprach also: Christus ist ein freundlicher HERR, vnd seine Rede sind lieblich, darum wollen wir *Sextum Tonum* zum Evangelio nehmen, vnd weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir *Octavum Tonum* zur Epistel ordnen: Hat auch die Noten vber die Episteln, Evangelia, vnd vber die Wort der Einsetzung des wahren Leibes vnd Bluts Christi selbst gemacht, mir vorgesungen, vnd mein bedencken darüber hören wollen. Er hat mich die zeit drey Wochen lang zu Wittemberg auffgehalten, die *Choral Noten* vber etliche Evangelia vnd Episteln ordentlich zu schreiben, biß die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward, do muste ich zuhören, vnd solcher ersten deutschen Messe Abschrifft mit mir gen Torgaw nehmen, vnd hochgedachten Churfürsten jhrer Churf. Gn. aus befehl des Herrn *Doctoris* selbst vberantworten. Denn er auch die *Vesper*, so die zeit an vielen Orten gefallen, mit kurtzen reinen *Choral* Gesängen, für die Schüler vnd Jugend wiederumb anzurichten befohlen: Deßgleichen, daß die arme Schüler, so nach Brod lauffen, für den Thüren lateinische Gesänge, *Antiphonas* und *Responsoria*, nach gelegenheit der zeit, singen solten: Vnd hatte keinen gefallen daran, daß die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder sungen. Daher seind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle Lateinische Christliche Gesänge aus der Kirche stoßen, lassen sich dünken es sey nicht Evangelisch oder gut Lutherisch, wenn sie einen Lateinischen *Choral* Gesang in der Kirchen singen oder hören solten: Wiederumb ists auch vnrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeinde singet, daraus

Das älteste Monument protestantisch-kirchlicher Tonsetzkunst ist das *Geystliche gesangk Buchleyn* von **Johann Walther,** das unter Luthers Augen entstanden und durch eine Vorrede von ihm eingeführt, zuerst 1524 zu Wittenberg und im folgenden Jahre zu Mainz bei Peter Schöffer erschien, später vermehrt und noch dreimal (1537—1544 und 1551) aufgelegt wurde.[1]) Walther, geboren 1496, war Magister der Philosophie und Musiker am Hofe Friedrichs des Weisen zu Torgau, wurde dann von Luther, wie er selbst (s. vorige Anm.) erzählt, nach Wittenberg berufen (1524) und mit dem Sängermeister Conrad Rupff (oder Rupsch) sein Gehilfe bei Einrichtung der deutschen Messe, nachher Kapellmeister am kursächsischen Hofe zu Dresden. Im Jahre 1554 in den Ruhestand versetzt, starb er 1570 in Torgau. Die Tonsätze seines Gesangbuches, dessen erste Ausgabe 38 deutsche und 5 lateinische Lieder enthält und dessen letzte auf 78 deutsche und 47 lateinische vermehrt ist, sind für vier, fünf und sechs Stimmen gearbeitet (die erste Ausgabe enthält nur vierstimmige Lieder). Sie haben mithin keine Bestimmung für den Gemeindegebrauch, sondern nur für den kunstgeübten Verehrer des geistlichen Gesanges, insbesondere für die Jugend, damit ihr Sinn vom Weltlichen hinweg auf Ernsteres, Höheres in der Musik hingelenkt und dadurch mittelbar auch die Ausbrei-

---

das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen seind die deutsche Geistliche, reine, alte vnd Lutherische Lieder vnd Psalmen für den gemeinen hauffen am nützlichsten: die Lateinischen aber zur vbung der Jugend vnd für die Gelärten. Vnd sihet, höret vnd greiffet man augenscheinlich, wie der heilige Geist, sowohl in denen *Autoribus,* welche die lateinischen, als auch im Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen *Choral* Gesänge meistentheils gedichtet, vnd zur Melodey bracht, selbst mit gewircket: Wie denn vnter andern aus dem deutschen *Sanctus* (Jesaia dem Propheten das geschah, etc.) zuersehen, wie er alle *Noten* auff den Text nach dem rechten *accent* vñ *concent* so meisterlich vnd wol gerichtet hat, Vnd ich auch die zeit seine Ehrwürden zu fragen vervrsachet ward, woraus oder woher sie doch diß Stücke oder Vnterricht hetten: Darauff der thewre Mann meiner Einfalt lachte, vnd sprach: der *Poët Virgilius* hat mir solches gelehret, der also seine *Carmina* vnd Wort auff die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich *applicirn* kan: Also sol auch die *Musica* alle jhre *Noten* vnd Gesänge auff den *Text* richten." Forkel sagt (Almanach 1784, S. 160) diese von ihm ebenfalls gegebene Stelle fände sich „in einem musikalischen Mspt. aus der Albertinischen Bibliothek zu Coburg, welches deutsche und lateinische Lieder, so wie sie zur Zeit Luthers und noch lange nachher gesungen wurden, enthält. Das Mspt. sei 1545 geschrieben." Schwerlich kann sich dieses Datum auf Walthers voranstehende Schrift beziehen, denn diese kann frühestens erst 1560 oder 1563 geschrieben sein, da er darin sagt: „Da Luther *vor viertzig Jahren* die deutsche Messe anrichten wollte", was Luther 1520—23 beabsichtigte, obwohl die erste deutsche Messe erst am Weihnachtsfeste 1525 in der Pfarrkirche zu Wittenberg gehalten wurde.

[1]) Neudruck in Band VII der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (v. J. 1878).

tung der neuen Lehre gefördert werde, was den Tonmeistern der Protestanten so vortrefflich gelang, daß die Katholiken ihnen vorwarfen, sie hätten ihren Zulauf mehr ihrem Kirchengesange als ihrer Kirche zu danken. Die Melodie der Lieder wird in den Waltherschen Tonsätzen nur vereinzelt von der Oberstimme gesungen, in der Regel liegt sie nach altertümlicher Art, gleich dem Cantus firmus in den Messen der Niederländer, im Tenor und wird von den anderen Stimmen harmonisch umkleidet, kommt also selbst weniger zur Geltung, sondern dient mehr dem Kontrapunkt zum Leitfaden. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als auch die melodische Produktion der protestantischen Tonmeister mehr erwachte und neben der kontrapunktischen Behandlung des Chorals im Interesse der Gemeinde auch eine einfachere harmonische gangbar wurde, setzt sich die Melodie allmählich in der Oberstimme fest, wie denn auch die letzte Ausgabe von Walthers Gesangbuch (1551) unter 78 Tonsätzen schon 15 mit dem Gesange in der Oberstimme aufweist, während das in der ersten nur bei zweien der Fall ist. Prinzipiell durchgeführt wurde dies erst von Lucas Osiander (s. unten S. 220.)

Daß Walther auch Melodieerfinder gewesen sei, läßt sich wohl annehmen, wenn auch seine Tonsätze nicht einen Künstler von besonders hohem Ideenfluge und seltener Begabung zeigen. „Wir haben ihn hochzuschätzen," sagt Winterfeld, „als einen solchen, der Begabteren die Bahn geebnet, ihnen vielleicht selbst durch das von ihm Verfehlte den richtigen Weg gezeigt hat. Als einem der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luthers, gebührt ihm eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte. Eine Schule im wahren Sinne des Wortes vermochte er aber nicht zu gründen, denn seine Sinnes- und Auffassungsweise wirkte nicht durch lebendig zündende Funken des Geistes auf seine Mitlebenden: sie war vielmehr die seines Zeitalters, das eher auf ihn eingewirkt, als eine bedeutende Einwirkung durch ihn erfahren hat." (Gesch. des evang. Kirchenges. I, 167.)

In künstlerischer Beziehung bedeutender und weitgreifender erscheint die Tätigkeit des **Ludwig Senfl**, gleich Walther unter den Mitarbeitern Luthers am neuen Kirchengesange genannt. Zu Zürich, (nach anderen Angaben zu Basel) geboren, war er als Kapellist Kaiser Maximilians I. Schüler des Heinrich Isaac in Innsbruck, wie Glarean im „Dodekachordon" S. 331 bezeugt; dann Nachfolger seines Lehrers als Hofkapellmeister und seit 1530 Kapellmeister

zu München in Diensten des bayrischen Hofes, in welchem Amte er noch 1540 gestanden hat. Um 1555 scheint er gestorben zu sein. Seine Kunsttätigkeit war von zweifacher Art: er ist wie so mancher der damaligen Tonmeister sowohl Komponist weltlicher Gesänge und antiker Oden wie kirchlicher Tonsetzer. Die wiedererwachte Vorliebe für die antike Dichtung und ihre Versmaße regte während des 16. Jahrhunderts viele Komponisten an, Horazische Oden und andere Dichtungsformen und Metren der Alten sowie neuere Nachbildungen in Musik zu setzen. In dieser Form wurden sie in den Gelehrtenschulen gesungen und dienten den Kunstfreunden zur Unterhaltung (s. S. 152). So auch Senfl, von dem nach dem Vorbilde des Peter Tritonius 31 vierstimmige Tonsätze zu Horazischen und anderen antiken Versmaßen im Jahre 1534 durch Simon Minervius bei Formschneider in Nürnberg herausgegeben wurden. Minervius bemerkt in der Vorrede, Senfl habe „seinen Tönen den Geist der Worte, zur Bewegung des Gemüts des Hörers, einzuhauchen gewußt, er habe das Erhabene erhaben, das Mäßige gelind, das Traurige düster zu betonen und mit seiner Kunst stets den Gefühlszustand der Dichtungen darzustellen verstanden". Aber seinen Zeitgenossen insbesondere wert und den Nachkommen ein Vorbild wurde Senfl durch seine trefflichen kontrapunktischen Bearbeitungen der Melodien des Gemeindegesanges, und wie er von Minervius als Odenkomponist gerühmt wird, so von Luther als Tonsetzer geistlicher Gesänge. Erinnern wir uns an Luthers Vorliebe für die mehrstimmige Kunstmusik, so kann man sich denken, wie ihn Senfls motettenartige Choralsätze mit ihren kunstvollen und beziehungsreichen Stimmenkombinationen erfreuen mußten, etwa wenn Senfl u. a. der alten, ernsten Weise des Osterlieds „*Christ ist erstanden*" zwei andere auf denselben Text angewandte Melodien verband und um deren trotz ihrer Verschiedenheit doch harmonischen Zusammenklang noch drei fernere Stimmen herumwob. Oder wenn er aus der Melodie der alten Pfingstantiphon „*Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium*" zwei andere Stimmen kanonisch entwickelte, die mit jener einen *Canon trinitas in unitate,* eine Dreiheit in der Einheit bilden, während sie von fünf anderen Stimmen gleichsam illustriert oder mit ihrer Reflexion umgeben werden. „So bewegte sich", um wieder mit Winterfeld zu sprechen, „um einen an sich schon künstlichen und mysteriös angelegten Gesang eine Fülle anderer Stimmen, einen himmlischen Tonreihen führend, während jener Gesang in ernsten

Tönen ein tiefes heiliges Geheimnis kündet, die bis an das Ende der Welt währende Gnade des mit dem Vater und Sohne einigen heiligen Geistes." Hierin und in dem ähnlich gestalteten sechsstimmigen Satze *„Also heilig ist der Tag"* *(Salve festa dies)* sah Luther verwirklicht, was er in seiner Lobrede auf die Musik (s. oben) als eine Betätigung der göttlichen Weisheit in der Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes gepriesen hat. Er schätzte Senfls Choralmotetten über alles. „Eine solche Muteten vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollt", rief er eines Abends aus, da er Sänger bei sich zu Gaste hatte und etliche dieser „feinen lieblichen Muteten" seines Lieblings gesungen wurden. Eine solche Komposition soll er sich von ihm über die Worte *Non moriar, sed vitam* usw. ausgebeten haben. Hinsichtlich der Bedeutsamkeit der Anlage, des jedesmaligen Erfassens des Inhaltes und der Kunst sinnvoller, beziehungsreicher kanonischer und kontrapunktischer Stimmenverwebung sind Senfls Werke Wegweiser auf der Bahn zur späteren höchsten Entfaltung der Polyphonie im protestantischen Kirchengesange. Seine thematischen Motive erfreuen durch Reinheit und Natur. Die Melodik ist zwar nicht glänzend im modernen Sinne, doch immerhin reich genug, und für seine große Herrschaft über die Mittel des Tonsatzes geben schon die vorhin erwähnten Stücke hinlängliche Beweise. Wer um des frommen Ernstes, der Tiefe und Innigkeit willen von äußerer bestechender Anmut und rein sinnlicher Schönheit absehen und angenehmen Wohllaut einer ernsten, allezeit männlichen, ja wohl auch herben Klangwirkung aufopfern kann, wird Tonsätze von Senfl nicht ohne innere Bereicherung aus den Händen legen. Zu ihrer Zeit müssen sie sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut haben, denn zahlreiche Musikdrucker schmückten ihre Sammlungen damit.

Reich an handschriftlichen Stücken Senfls (Messen, Motetten, Hymnen, Sequenzen) ist die Münchener Bibliothek. Im Neudruck erschienen die Magnificats vom Jahre 1534 und zwölf ausgewählte Motetten (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, III 2, herausgegeben von A. Thürlings). Auch Winterfeld teilt im ersten Bande seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesanges einzelne Stücke mit.

Von der Tätigkeit der übrigen protestantisch-kirchlichen Tonmeister im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an dieser Stelle eine anschauliche Darstellung zu geben, ist nicht möglich. Obwohl ihre Zahl nicht gerade sehr groß ist, können nur über die wichtigsten einige Worte gesagt werden. Es sind der schon erwähnte Heinrich Fink, unter dessen 1536 von Formschneider

herausgegebenen Liedern auch sechs geistliche stehen.[1]) Arnold von Bruck, von dem die Formschneidersche Sammlung aus dem Jahre 1533 neben elf weltlichen auch neun geistliche Lieder enthält. Georg Rhaw, nicht nur angesehen als Tonsetzer und musikalischer Schriftsteller, sondern auch als ausgezeichneter Buch- und Notendrucker, 1488 zu Eisfeld an der Werra geboren, zur Zeit der durch eine zwölfstimmige Messe von seiner Arbeit eröffneten Disputation zwischen Luther und Eck (1515) Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, bald darauf, seit 1524 Buchdrucker zu Wittenberg, gestorben 1548. Von den zahlreichen aus seiner Offizin hervorgegangenen Bücher- und Musikdrucken gehören besonders hierher die vorhin genannten (auch typographisch lobenswert ausgeführten) 123 Gesänge für die gemeinen Schulen vom Jahre 1544,[2]) unter denen sich fast von allen Tonsetzern der protestantischen Kirche aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts Tonsätze finden, während einige ohne Namen mutmaßlich Rhaw selbst zum Verfasser haben.[3]) Unter die in diesem Werke vorkommenden Komponisten gehören neben Senfl und dem mit 17 Tonsätzen vertretenen Arnold de Bruck noch: Martin Agricola, geboren 1486 zu Sorau, gestorben als Kantor zu Magdeburg 1556, auch als musikalischer Schriftsteller nicht ohne Bedeutung (s. S. 173). Benedict Ducis, ein Deutscher oder Niederländer, wahrscheinlich Schüler des Josquin und einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit, dessen Gesänge durch Anmut und Erfindungsreichtum, gewandte fließende Führung und sinnvolle Kombination der Stimmen bei großer Klarheit und Klangreichtum der Harmonie ausgezeichnet sind. Teils geistlich, teils weltlich, über lateinische, deutsche, flämische und französische Texte gesetzt, bestehen sie aus Motetten, Psalmen, Chansons und anderen Gesängen und finden sich in den besten Sammelwerken

---

[1]) Eine Auswahl in Neudruck in Jahrgang 7 der Publ. der Gesellsch. f. Musikforschung (Eitner).

[2]) Außerdem sind von seinen Musikdrucken noch zu nennen die *Selectae Harmoniae 4 voc. de Passione Domini* 1538, ein Sammelwerk, enthaltend zwei Passionen von Obrecht und Galliculus, Gesänge von Walther, Senfl, Heinr. Isaac, Cellarius, M. Eckel, Johann Stoel (Stahl?), Laurentius Lemblin und Ungenannten, von Rhaws Freund Melanchthon mit einer lateinischen Vorrede eingeleitet. Ferner zwei Auflagen von Joh. Walthers Wittembergisch deutsch Geistl. Gesangbüchlein; verschiedene Auflagen des von Rhaw selbst verfaßten *Enchiridion utriusque Musicae practicae* und vom *Libellus de compositione cantus* des Johannes Galliculus, die S. 174 genannten Schriften des Martin Agricola und andere mehr.

[3]) Neudruck in Bd. 34 der Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben von Joh. Wolf.

von 1538 bis gegen Ende des Jahrhunderts. Zu seinen frühesten Kompositionen gehören die zwei- und dreistimmigen, bis jetzt freilich verschollenen Tonsätze zu Horazischen Oden, Ulm 1539. Ferner Balthasar Resinarius, geboren zu Jessen in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts, in der Jugend Kapellist am Hofe Maximilians I. und Schüler Heinr. Isaacs, nachher Bischof zu Leipa an der böhmischen Grenze, Stephan Mahu (S. 146), Sixt Dietrich, Thomas Stoltzer, um 1450 zu Schweidnitz geboren (s. oben S. 139), Georg Forster, 1556 Kantor zu Zwickau, gestorben als Kapellmeister zu Dresden 1587, Gregor Meyer, Lupus Hellinc, W. Heintz, Joh. Stahl und einige andere.

Merkwürdig ist ferner eine schon 1540 zu Augsburg bei Kriesstein gedruckte Sammlung von Gesängen, 39 drei- bis achtstimmige Tonsätze enthaltend, unter denen 30 von Johann Kugelmann, Kapellmeister des Herzogs Albrecht von Preußen, herrühren. Ihm werden auch die Melodien „*Nun lob' mein' Seel' den Herrn*" und „*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*" zugeschrieben, doch scheint die letztere aus dem *Et in terra* im alten *Gloria paschali* hervorgegangen zu sein, andere halten den deutschen Bearbeiter des Textes, Nicolaus Decius, der selbst ein tüchtiger Musiker war, für ihren Erfinder oder Umbildner. Allerdings kommen beide Melodien zuerst bei Johann Kugelmann vor. Auf den einen reichen Lieder- und Melodienschatz bergenden Kirchengesang der böhmischen und mährischen Brüdergemeinden braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Er stand zum Kirchengesange der Protestanten insofern in nahen Beziehungen, als nicht nur beide aus der gemeinsamen Quelle des altlateinischen Kirchengesanges schöpften, sondern auch die Protestanten von den böhmischen Brüdern und umgekehrt diese von jenen gewisse Lieder und Weisen entlehnten. Doch blieben diese Beziehungen nur äußerlich, und einen inneren Einfluß auf die polyphone protestantische Choralkunst hat der böhmische Gesang keineswegs geübt; es wird nirgends gesagt, daß die Kunst der harmonischen Ausgestaltung innerhalb der Brüdergemeinden gepflegt worden sei, geschweige denn eine eigene Richtung eingeschlagen habe. [1]) Nur von deutschen Tonsetzern sind Melodien des böhmischen Brüdergesangbuches mehrstimmig bearbeitet worden.

Ursprung und Art der Kunstübung des protestantischen Kirchen-

[1]) Alle älteren Gesangbücher der böhmischen und mährischen Brüder, die z. B. die Hamburger Stadtbibliothek besitzt, enthalten nur einstimmige Melodien.

gesanges in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind im vorstehenden wenn auch nur in dürftigen Umrissen gegeben. Zusammenfassend sei also nochmals bemerkt, daß sich alle genannten Kompositionen eines Cantus firmus bedienen und um diesen in mehr oder weniger kunstvoller Weise die übrigen Stimmen schreiten lassen. Nur in wenigen Fällen lag die Melodie schon in der Oberstimme. Vom gewöhnlichen Gemeindegesang waren sie somit geschieden, und dieses getrennte Verhältnis beider Gattungen, des kirchlichen Kunst- und Gemeindegesangs, dauert auch in der zweiten Periode des deutschen Kirchengesangs, d. h. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fort: Kunst- und Gemeindegesang blieben gesonderte Gebiete. Nur allmählich begannen die Tonsetzer die Gemeinde mehr zu berücksichtigen, indem sie ihre Choralbearbeitungen so einrichteten, daß die Melodie von der Gemeinde verstanden und nach Belieben auch mitgesungen werden konnte: der Tonsatz geht mehr und mehr aus dem polyphonen Kontrapunkt in den harmonischen Satz über. Jetzt fangen die Choralbearbeitungen an, jene Gestalt zu zeigen, die uns von den Chorälen in Bachs Kantaten und Passionen her bekannt ist. Die Harmonie konnte hier eine außerordentliche Macht gewinnen, weil eine wesentliche Eigentümlichkeit der alten deutschen Liedermelodien eben der in ihnen ruhende harmonische Reichtum war. Verschieden von zahlreichen populären Gesängen der neueren Zeit, denen Tonika und Dominanten zur harmonischen Begleitung genügen, trägt in den alten Melodien jeder Tonschritt eine neue harmonische Wendung in sich und ruft eine neue Bewegung hervor, wodurch das Wesen der Tonart zu höherer, reicherer Entfaltung kommt als durch bloße einfache Begleitakkorde.

Von Wichtigkeit für diese einfachere harmonische Behandlung der Choralmelodien waren die Tonsätze zu den Weisen des Psalters der französischen Calvinisten, die auch in Deutschland Verbreitung fanden. Die ersten Umdichtungen von Psalmen in französischer Sprache durch Clement Marot, 30 an der Zahl, erschienen bereits 1542 und um 20 fernere vermehrt sowie durch eine Vorrede Calvins eingeleitet aufs neue im folgenden Jahre. Man sang sie nach in Frankreich gebräuchlichen weltlichen Melodien. Seit 1552 beschäftigte sich auch Theodor Beza (Bèze), ein seines Glaubens wegen aus Frankreich vertriebener und nach Genf geflüchteter Edelmann, mit Übertragung der noch fehlenden Psalmen, worauf der nun vollständige Psalter nach der Marot-Bezaschen Version

Aufnahme in die calvinische Kirche fand und im Jahre 1565 mit vierstimmigen Tonsätzen von Claudio Goudimel im Druck herauskam. In demselben Jahre hatte der Königsberger Professor der Rechte Ambrosius Lobwasser eine deutsche Übertragung des Marot-Bezaschen Psalters vollendet, in der Absicht, für die protestantische Kirche ein gleiches Psalmbuch herzustellen. Diese Lobwassersche Übersetzung erschien mit Goudimels Tonsätzen und einer Zuschrift an die Herzöge Albrecht d. Ä. und seinen Sohn Albrecht Friedrich zu Leipzig im Jahre 1573. Lobwassers Übertragung sowohl wie Goudimels Tonsätze erlangten, wie die zahlreichen auch noch in den folgenden beiden Jahrhunderten erschienenen Auflagen beweisen, in Deutschland große Popularität.[1]) Der Erfinder der Melodien ist unbekannt; man hat Goudimel dafür gehalten, doch lehnt er diese Annahme selbst ab mit der Versicherung, daß er ihren Gesang unverändert gelassen habe, wie er in den Kirchen gebräuchlich sei. Für einige ist die Urheberschaft Guill. Francs und Louis Bourgeois wahrscheinlich gemacht worden, namentlich der letztere stand Calvins reformatorischen Bestrebungen sehr nahe; viele der Melodien wird man indessen tatsächlich für Volks- oder überhaupt weltliche Weisen anzusehen haben. Die Harmonisierung Goudimels ist fast durchweg in ganz einfachem Kontrapunkt Note gegen Note gehalten, und obwohl melodisch geführt, schlagen die Stimmen doch nicht häufig eine freiere Bewegung mit durchgehenden Noten ein.[2]) Die Melodie liegt zwar mit einigen Ausnahmen noch im Tenor, hat aber ihre zusammenhängende Liedform behalten, und da die anderen Stimmen sie nur ausnahmsweise durchkreuzen, konnte sie in der Regel wohl herausgehört werden. Die ganze Behandlung zeigt die Absicht auf Berücksichtigung des Laien; der Gemeinde war die Möglichkeit des Miteinstimmens eröffnet und eine Art der harmonischen Begleitung des Gemeindegesanges angebahnt, wie sie nun entweder durch den Sängerchor oder durch die Orgel vollzogen werden

[1]) Die erste hat den Titel: Der Psalter des Königlichen Propheten Davids in deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht — vnd hierüber bey einem jeden Psalm seine zugehörige 4 stimmen. Leipzig, Hanß Steinmann, *Typis Voegelianis* 1573, 8°. Die Dedikation an die Fürstl. Durchlaucht zu Preußen ist datiert Königßberg 15. Febr. deß 65. Jahres. — Aus dem Zeitraume 1573—1778 befinden sich auf der Hamburger Stadtbibliothek etwa 53 Ausgaben des Lobwasserschen Psalters mit Noten, teils mehrstimmig, teils nur Melodien enthaltend.

[2]) Schon 1562 hatte Goudimel 16 der Marotschen Psalmen in ebenfalls vierstimmigem Satze herausgegeben, aber durchaus motettenartig und kontrapunktisch *(en forme de Motets)* gehalten.

konnte. Eine andere vier- und fünfstimmige Bearbeitung der Melodien des Marot-Bezaschen Psalters verfaßte später **Claudin Lejeune,** geboren 1530 zu Valenciennes, gestorben 1564 in Paris. Von den ziemlich zahlreichen Arbeiten dieses ausgezeichneten Komponisten (Madrigale, Chansons, Motetten) haben die Psalmenbearbeitungen den größten Ruf erlangt und die weiteste Verbreitung gefunden. Sie erschienen erst einige Jahre nach seinem Tode, zuerst in La Rochelle 1608 und bis 1650 noch in sieben Auflagen; selbst zu Lobwassers deutscher und zu mancher holländischen und englischen Textversion sang man sie. Bei Claudin liegt der größte Teil der Melodien ebenfalls noch im Tenor, doch stehen manche seiner Tonsätze an Klarheit der harmonischen Entfaltung denen Goudimels voran. Auch sie wahren den einfachen Kontrapunkt.

Während in den Choralsätzen der deutschen Meister im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts die motettenartige Gestalt noch vorherrscht, erlangt neben dieser und mit Rücksicht auf die Gemeinde der einfache harmonische Satz schon im letzten Viertel weitere Verbreitung, indem sich die Melodie in der Oberstimme festsetzt. Mit Absicht und im Interesse der Gemeinde durchgreifend wirkte der württembergische Hofprediger D. Lucas Osiander durch sein für die Kirchen und Schulen seines Landes bestimmtes, 1586 in Nürnberg erschienenes Gesangbuch „Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auff Contrapunktsweise also gesetzet, daß ein' gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann". Der Choral liegt durchgängig im Diskant, der Satz ist von einfacher harmonischer Art, Note gegen Note. Ähnlich und auf Osianders Grundsätzen beruhend erscheinen Samuel Marschalls vierstimmige Tonsätze über die Melodien des Lobwasserschen Psalters (Leipzig 1594 und später) und seine Sammlung geistlicher Lieder vom Jahre 1606.[1]) Hier führte also der Sängerchor die Lieder vierstimmig aus, während die Gemeinde die Melodie mitsang, wobei Osiander verordnete, „die Schüler sollen sich in der Mensur und Takt nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man selbigen Ortes zu singen pflegt, damit der Choral und *figurata musica* fein beieinander bleibe".

[1]) Solche mit Rücksicht auf das Mitsingen der Gemeinde verfaßte Choralbearbeitungen und Singbücher sind von den besten protestantischen Meistern dieser Zeitperiode, von Sethus Calvisius, Johann Eccard, Bartholomäus Gesius, Hans Leo Hassler, Michael, Jacob und Hieronymus Prätorius, Gotthard Erythräus, Bodenschatz, Melchior Frank und anderen in erheblicher Anzahl herausgegeben.

Ungefähr mit Beginn des 17. Jahrhunderts trat auch die Orgel in ein näheres Verhältnis zum Gesange der Gemeinde. Vordem hatte sie nur teils den Chor in seinen Kunstgesängen unterstützt, teils war sie mit Präludien, Interludien und Nachspielen selbständig aufgetreten. Nun übernahm sie auch die harmonische Begleitung des Gemeindegesanges, anfangs mit dem Sängerchore abwechselnd. Bartholomäus Gesius macht in der Vorrede seiner geistlichen deutschen Lieder 1601 darauf aufmerksam, „daß solche Lieder bei der christlichen Gemeinde sonderlich angenehm auch lieblich und nützlich anzuhören seien, wenn sie alternatim *in choro et organo* gebraucht würden". Allmählich übernahm dann die Orgel die Begleitung des Gemeindegesanges ganz, und dem Chore verblieb wieder nur der Kunstgesang.

Das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts erscheint in Deutschland musikalisch arm im Vergleiche zur ersten Hälfte. Kaum ein einziger deutscher Komponist von Bedeutung ist zu nennen. Man war sogar genötigt, angesehene Kapellmeisterämter durch Ausländer zu besetzen (Lassus, le Maistre, Scandellus). Erst mit den siebziger Jahren regt sich die musikalische Produktion wieder kräftiger, und ausgezeichnete Tonmeister treten hervor. Aber fast alle während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland schaffenden Tonkünstler, auch die meisten Ausländer, standen in naher Beziehung zum protestantischen Kirchengesange. Schauplätze ihres Wirkens sind vor allem die Kantorate an großen Gelehrtenschulen und Hofkapellen, so die Kantorate zu Leipzig, Magdeburg, Mühlhausen, Lüneburg, Frankfurt a. O., Schulpforta, Meißen, ferner angesehene Organistenposten, wie zu Hamburg und im Fuggerschen Hause zu Augsburg, die Kapellen zu München, des musikliebenden Kaisers Rudolf II., die schon seit Anfang des Jahrhunderts sehr angesehene kursächsische „Cantorey" oder Kapelle zu Dresden, ähnliche Institute in Braunschweig, Königsberg und anderen Orten, von denen einzelne ihren Ruhm bis in unsere Tage bewahrt haben. Neben Orlando di Lasso, der zu München als Kapellmeister lebte, pflegt man **Jacobus Gallus** (Handl, Händl) unter den Ersten seiner Zeit zu nennen. In Krain 1550 geboren, lebte er um 1587 am Hofe Rudolfs II. zu Prag, starb aber bereits im 41. Lebensjahre. Gallus hat eine Reihe Schöpfungen hinterlassen, die ihm zuzeiten den Ehrennamen „deutscher Palestrina" eintrugen — mit Unrecht, denn nicht nur bewegen sie sich nicht auf der Höhe der Satztechnik, die dem großen römischen Meister eigen war,

sondern auch in der Ausdruckskraft bleiben sie hinter dessen Schöpfungen zurück. Bestätigt sich, was neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist,[1]) daß Gallus in seiner Jugend keine musikalische Lehrzeit durchmachte, so würden sich die mannigfachen Härten und Ungeschicklichkeiten seiner Chorsätze aus diesem Mangel an Durchbildung erklären, und man müßte bedauern, daß sein unverkennbar großes Talent nicht ganz zum Ausreifen gekommen ist. Sein Hauptwerk, das *Opus musicum*, erschien von 1586 bis 1590 in vier Teilen und enthält vier- bis achtstimmige Motetten, darunter auch eine achtstimmige (doppelchörige) Passion nach Johannes und eine sechsstimmige Matthäuspassion, in denen weniger der Ausdruck als der weise und geschickte Aufbau der Form, die Verteilung der Evangelienerzählung auf verschiedene Stimmengruppen zu bewundern ist. An Härten fehlt es auch hier nicht, so etwa, wenn er in der Johannespassion auf dem Worte „crucifigentibus“ auf den D-moll-Akkord den Cis-moll-Akkord folgen läßt, eine Gewaltsamkeit, die sich hier freilich aus einer poetischen Absicht erklären läßt, aber doch zu schroff aus dem Zusammenhang heraussticht, um sich ästhetisch völlig rechtfertigen zu lassen. Dennoch gehörte Gallus zu den beliebtesten Tonsetzern seiner Zeit, und ein Stück wie das einst weltbekannte *Ecce quomodo moritur* beweist, mit wie einfachen Mitteln ihm Großes zu leisten möglich war. Viele seiner Motetten sind von Innigkeit und Zartheit, an anderen imponiert die Wucht und Größe ihres Gesamtaffekts. Neunzehn Tonsätze von Gallus reihte Erhard Bodenschatz seiner hochbedeutenden Sammlung „Florilegium Portense“ ein. Mit Gallus und Lasso in einer Reihe hört man seinen Altersgenossen **Jacob Meiland** 1542—1607 nennen, dem man in der bekannten überschwenglichen Weise der alten Zeit nachrühmte, er und Lasso hätten die Tonkunst auf die höchste Stufe gebracht, und wäre Lasso nicht noch am Leben, so würde man glauben, er hätte seine Kunst auf Meiland vererbt. Er stammte aus Senftenberg in der Niederlausitz und war eine Zeit lang Kapellmeister zu Ansbach. Seine Werke, meist Motetten und eine Sammlung weltlicher deutscher Gesänge, erschienen 1564—90. In Dresden florierte um Mitte des Jahrhunderts **Matthäus le Maistre,** ein Niederländer, seit 1554 Johann Walthers Nachfolger als Kapellmeister des kur-

[1]) S. die Vorreden von J. Mantuani in den Neuausgaben von Gallus, *Opus musicum* in Jahrgang 1899 I, 1905 I und 1908 I der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“.

sächsischen Hofes zu Dresden, vordem 1552 Kapellmeister am Dom zu Mailand, tätig und verdient als Kirchenkomponist, hervorragender noch als Setzer lebensfrischer und gemütlicher deutscher Lieder, zu denen auch spaßhafte Quodlibets (S. 141) zählen. Er starb 1577.[1]) Im Kapellmeisteramte zu Dresden folgte ihm 1568 **Antonius Scandellus,** bis dahin Instrumentist in der kursächsischen Kapelle, von Abkunft ein Italiener, doch seiner Kunstübung nach mehr ein Deutscher, geboren 1517 zu Brescia, gestorben zu Dresden 1580. Unter seinen Kirchenkompositionen befinden sich mehrere Messen (eine auf den Tod des Kurfürsten Moritz von Sachsen 1553) sowie eine wertvolle im X. Kapitel näher zu erwähnende Passion mit der Historie des Ostermontags und -dienstags. Außerdem war er Setzer und Erfinder schöner weltlicher und geistlicher deutscher Lieder (zu vier bis sechs Stimmen, 1567—78); die noch heute in der protestantischen Kirche fortlebende Melodie *„Lobet den Herrn, denn er ist freundlich"* gehört ihm an.

Eine Zierde des Kantorats der Leipziger Thomasschule war seit 1594 **Sethus Calvisius** (Kallwitz), 1556 zu Gorschleben von armen Eltern geboren, Student an den Universitäten Helmstedt und Leipzig, 1582 Kantor in Schulpforta, 1615 zu Leipzig gestorben. Seine Tonsätze sind ausgezeichnet durch Kraft und Energie bei großer Konsequenz, Regelmäßigkeit und Sangbarkeit der Stimmführung, doch manchmal nicht frei von Leere und Härte. Neben vierstimmigen Hymnen für die Schule zu Pforta (1594) und „Teutschen Tricinien" (1603) sind vorzugsweise schätzbar seine mehrstimmigen Bearbeitungen geistlicher Melodien, die unter dem Titel *Harmonia cantionum ecclesiasticarum 4 voc.* von 1596—1622 fünf Auflagen erlebten und zu den tüchtigsten und kernhaftesten ihrer Zeit gehören. Noch höheren Klang hat der Name Calvisius als Musikgelehrter und Schriftsteller. Seine zur Geschichte, Theorie und allgemeinen Musiklehre gehörenden Schriften (S. 174) sind reich an Kenntnissen und heute noch wertvoll; außerdem förderte er als tüchtiger Mathematiker auch umfängliche Werke kalendarischen und chronologischen Inhalts zutage, die seinerzeit viel Interesse erregten und ihm auf diesem Gebiete zu großem Ansehen verhalfen. Sein *Opus chronologicum* usw., die Frucht zwanzigjährigen Fleißes, erschien zuerst in Leipzig 1605 und erlebte sechs Auflagen.

Eine Reihe achtbarer Kantoren zu Mühlhausen eröffnete

---

[1]) Seine Biographie schrieb O. Kade, Matthäus le Maistre, Mainz 1862.

Joachim a Burck, um 1541 zu Burg im Magdeburgischen geboren, Komponist zweier deutscher Passionen (eine nach den vier Evangelisten 1568, vierstimmig, eine nach Psalm 22, 1577, vierstimmig), Setzer und Sänger zahlreicher geistlicher Lieder und Oden,[1] unter denen aber einige, z. B. *„Ach wie flüchtig"*, *„Herr ich habe mißgehandelt"* wahrscheinlich erst späteren Ursprungs sind. Die Texte lieferte ihm Ludwig Helmbold, Superintendent zu Mühlhausen, ein fruchtbarer und seinerzeit viel begehrter Dichter geistlicher Gesänge. Verschiedene protestantische Liederkomponisten traten auch zugleich als Dichter auf, so der Kantor zu Joachimsthal im Vogtlande **Nicolaus Herrmann,** um die Mitte des Jahrhunderts, der der Verfasser sowohl der Melodien wie der Texte der noch heute gebräuchlichen Gesänge *„Erschienen ist der herrlich Tag"* und *„Lobt Gott ihr Christen allzugleich"* ist. Ähnlich **Johann Steuerlin,** der, 1546 zu Schmalkalden geboren, seit 1604 Schultheiß zu Meiningen, gestorben 1613, Komponist geistlicher und weltlicher Lieder (auch einer Passion 1576) von Kaiser Rudolf II. zugleich als Dichter gekrönt wurde. Weiterhin machte sich um den Kirchengesang verdient **Lucas Lossius,** geboren zu Vacha in Hessen 1508, um die Mitte des Jahrhunderts Rektor zu Lüneburg, als solcher gestorben 1582, fleißiger und kenntnisreicher Sammler und Herausgeber einer vollständigen Psalmodie, wie Luther sie bei seinem Tode hinterließ. Mit einer Januar 1550 datierten Vorrede Melanchthons eingeleitet, erschien dies berühmte Werk unter dem Titel *„Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta"* usw. zuerst in Nürnberg 1553 (und mehrere Auflagen). Neben den hauptsächlichsten lateinischen Gesängen der alten Kirche, bei denen die Texte Modifikationen in protestantischem Sinne erfuhren, die Melodien aber unverändert geblieben sind, enthält das Werk nur sechs deutsche Lieder mit ihren Singweisen. Auch ein nützliches kleines Lehrbuch, *Erotemata musicae practicae,* das seit 1563 ebenfalls mehrere Auflagen erlebte, haben wir diesem von Zeitgenossen und Nachkommen allgemein geachteten Manne zu verdanken. Ferner sind zu erwähnen Johann Spangenberg

[1] *Harmoniae sacrae,* Norib. 1566; *Odae sacrae,* Mühlhausen 1572; 30 geistliche und (mit Joh. Eccard gemeinsam) 40 christliche Lieder ebenda 1594 und 1599; *Hebdomas divin. instit. Odis celebr.* ebd. 1590; *Crepundia sacra,* Liedlein auf S. Gregorii Festtag ebd. 1596; 40 *Odae catecheticae* ebd. 1578; 40 und 41 Liedlein vom Ehestand ebd. 1583 und 1596. Außerdem mehrere Sammlungen Motetten usw. Viele Lieder stehen im Gothaischen Cantional von 1651.

(S. 174), Johann Keuchenthal, Herausgeber eines großen Gesangbuches „Kirchen Gesenge Latinisch vnd Deudsch" Leipzig 1573, das auch eine deutsche Passion nach dem Matthäus enthält. **Bartholomäus Gesius**, 1598 Kantor zu Frankfurt a. O., Verfasser zahlreicher einfacher schöner Tonsätze über geistliche Melodien (Geistliche deutsche Lieder, Frankfurt a. O. 1601), vieler Motetten usw. und einer Passion, die als sein erstes im Druck herausgegebenes Werk 1588 erschien und weiter unten noch in Betracht kommen wird. Nicolaus Selnecker, geboren 1532 zu Hersbruck bei Nürnberg, gestorben 1592 als Doktor der Theologie und Pfarrer zu S. Thomas in Leipzig; Komponist verschiedener Kirchenmelodien und Herausgeber eines Gesangbuches „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge", Leipzig 1587, in dem sich zu dem Text *„Nun laßt uns Gott dem Herrn"* und unter der Überschrift: „Herzog Johann Friedrichen zu Sachsen II. etc. Lied und Gratias" die noch heute zu dem Liede *„Wach' auf, mein Herz, und singe"* gebräuchliche Weise zum ersten Male findet, daher man Selnecker auch für ihren Erfinder ansieht. Außerdem Gotthard Erythräus von Straßburg, 1595 Kantor zu Altdorf; die Nachfolger des Martin Agricola im Kantorat zu Magdeburg: Gallus Dresler und Leonhard Schröter; der Weimarische Kantor Melchior Vulpius (Kirchengesänge und Geistl. Lieder zu 4 und 5 Stimmen, 1604; *Cantiones sacrae* 1602—03; Sonntägl. Evangel. Sprüche 1619—21 usw.; lieferte auch eine Bearbeitung des Heinrich Faberschen Musikkompendium 1610 und später); die vier Hamburger Organisten Hieronymus und Jacob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker, deren gemeinsam herausgegebenes mit Melodien von ihnen versehenes „Melodeyen Gesangbuch" (als zweiter Teil von Franciscus Algermans „Himlischer Cantorey") im Jahre 1604 erschien. Doch stammt die darin vorkommende Melodie *„Wachet auf, ruft uns die Stimme"* nicht mit Gewißheit von Jacob Prätorius, wie man angenommen hat, sondern nur der Tonsatz; sie findet sich schon ein Jahr früher in H. G. Schotts „Psalmen und Gesangbuch". Insbesondere Hieronymus Prätorius, vortrefflicher Organist, war ein gediegener Tonsetzer in Kirchensachen.[1]) Christophorus Demantius,

[1]) Sein *Opus musicum quatuor tomos distinctum*, zu Hamburg gedruckt, enthält I. *Cantones sacrae 5—12 voc.* 1622; II. *Magnificat 8 voc.* 1622; III. *Liber Missarum 5—8 voc.* 1616; IV. *Cantiones variae 5—20 voc.* 1618; V. *Cantion. nov. officios. 5—15 voc.* 1625. Exemplare (Teil I—IV) in der Stadtbibliothek Hamburg und Universitätsbibliothek Königsberg (Teil V).

geboren zu Reichenberg i. B. 1567, nachmals Kantor zu Zittau und Freiberg, ist bekannt als fleißiger Tonsetzer geistlicher und weltlicher Gesänge, namentlich auch von Tanzliedern, sowie durch das ehedem viel benutzte Lehrbuch *Isagoge artis musicae* (S. 174).

Unzweifelhaft einer der begabtesten und bedeutendsten der deutschen Tonsetzer dieser Zeit ist **Hans Leo Hassler.** Zu Nürnberg 1564 geboren, ging er zur Vollendung seiner Ausbildung im Jahre 1584 nach Venedig zu Andrea Gabrieli, wo er sich (als Mitschüler Giovanni Gabrielis) jedoch nicht lange aufhielt, denn schon Anfang des Jahres 1586 begegnen wir ihm als Organisten des Grafen Octavian (II.) Fugger in Augsburg. Von Kaiser Rudolf II. 1595 zugleich mit seinen Brüdern Kaspar und Jakob in den Adelsstand erhoben, ging er 1601 nach Nürnberg, 1604 nach Ulm und folgte 1608 einem Rufe des Kurfürsten Christian II. von Sachsen nach Dresden, in dessen Gefolge er 1612 auf einer Reise in Frankfurt a. M. starb. Dieser ausgezeichnete Meister war ebenso kunstreich und gelehrt im Kontrapunkt wie feinfühlig, sinnig und dabei von kräftigem deutschen Wesen in Melodie und Harmonie, wurde auch als Orgelspieler unter die Stärksten seiner Zeit gerechnet. Jenes beweisen die zu Nürnberg von ihm herausgegebenen „Psalmen und christliche Gesäng mit 4 St. auf die Melodeyen fugweiß componirt“ (1607), in denen sich die ganze Tiefe seiner Kunst offenbart, und von denen selbst Kirnberger, der sie 1777 zu Leipzig aufs neue drucken ließ, bemerkte, daß sie durchgängig besonders schön, der Kunst gemäß, erhaben und mit vielem Geschmacke behandelt seien und recht wohl dem gesunkenen Geschmack in der Musik wieder aufhelfen könnten. In der Behandlung der doppelchörigen Schreibweise schließt sich Hassler dem Vorbild der beiden großen Venezianer an, und auch in den weltlichen Gesängen, deren er eine lange Reihe schuf, machen sich italienische Einflüsse — hier namentlich der italienischen Madrigalisten — deutlich bemerkbar. In seinen vierstimmigen Bearbeitungen der gebräuchlichen Kirchenmelodien (1608) zeigt Hassler, wie auch das Einfachste durch individuelle Belebung bedeutsam werden kann; seine Harmonie ist stets kernig und bildet die Grundlage, auf der später Schütz, Bach und Händel weiter bauten. Nicht minder geschätzt wie seine geistlichen Werke, zu denen noch Messen (1599), Cantiones sacrae auf die vornehmsten Feste (1591), Concentus sacri (1601) usw. gehören, waren seine Madrigale zu fünf bis acht Stimmen 1596, Kanzonette (1590) und „Newe teutsche Gesang nach Art der welschen

Madrigalien und Kanzonetten" (vier- bis achtstimmig, 1596, 1604, 1609). In seinem „Lustgarten neuer teutscher Gesänge", Nürnberg 1601, findet sich unter Nr. 24 das S. 203 erwähnte schöne Lied *„Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart"* in fünfstimmigem Tonsatze; die ersten Buchstaben der fünf Textstrophen bilden den Namen *Maria.* Außerdem enthält diese Sammlung Instrumentaltänze (Balletti, Galliarden, Intraden), die im Kap. VIII zu erwähnen sein werden, ferner eine Anzahl Gesänge mit scherzhaften, freilich nicht immer gesellschaftsfähigen Texten, die beweisen, daß man damals eine ansehnliche Dosis Obszönität vertrug, obwohl die schlimmsten von Hasslers Texten nicht schlimmer sind als viele andere.

Von Hasslers Werken liegen eine Anzahl vortrefflicher Neudrucke vor: der *Lustgarten* in Bd. 15 der Eitnerschen „Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung"; die *Canzonette* und *Neue teutsche Gesang* im 5. Jahrgang II der „Denkmäler deutscher Tonkunst" (II. Folge 1904, herausgegeben von Rud. Schwartz); die *Sacri Concentus* ebenda (I. Folge, Bd. 24, 25, 1906, herausgegeben von Joseph Auer). Die Lebensbeschreibung Hasslers nach neuen Quellen unter Berücksichtigung namentlich des Nürnberger Musiklebens vor und nach 1600 verdanken wir A. Sandberger (ebenda II. Folge Jahrgang V, I 1904), wertvolle Abhandlungen über Haslers Kunst im einzelnen den beiden eben erwähnten Herausgebern (Vorworte in den Neudrucken). Über „Hans Leo Hassler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten" orientiert die eingehende Abhandlung von R. Schwartz in Bd. IX (1893) der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft".

Auch der S. 174 als Lehrschriftsteller genannte **Adam Gumpelzhaimer**, ein Bayer, 1559 zu Trostberg geboren, 1581 Kantor an der Annenkirche zu Augsburg, gestorben 1625, erscheint in seinen *Concentus sacri 8 voc.* (1601—1614), in den auf Kanzonetten- und Villanellenart behandelten deutschen geistlichen Liedern (Lustgärtlein 1619; Würzgärtlein, zwei Teile 1619; Neue teutsche geistliche Lieder 1591) und einzeln in Sammlungen zerstreuten Motetten, Messen und anderen geistlichen Gesängen als Förderer der Harmonie im Sinne ihrer neueren Entwickelung. Ein rühmenswerter Zeitgenosse Gumpelzhaimers, neben ihm und Hassler besonders verdient um die Ausbildung der Harmonie, war **Christian Erbach,** 1573 (zu Algesheim am Rhein) geboren, um 1602 als Nachfolger Hasslers Organist des Marcus Fugger zu Augsburg, Komponist lateinischer und deutscher geistlicher Gesänge und Lieder. Sein Hauptwerk sind die *Sacri modi* in 3 Teilen, Augsburg 1600, 1604, 1606. Der in der Gegenwart wieder sehr beliebt gewordene und heutigem Musikempfinden

oft nahestehende **Johannes Eccard** war im Jahre 1553 zu Mühlhausen geboren und, nachdem er mutmaßlich bei Joachim a Burck, mit dem er einige Sammlungen gemeinsam herausgab (s. S. 224), seine Vorbildung genossen, wahrscheinlich zwischen 1571 und 1574 Schüler des Orlando di Lasso in München. Im Jahre 1578 lebte er als Musiker bei Jacob Fugger zu Augsburg, dann als preußischer Kapellmeister des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach 1588 in Königsberg, wo Eccard dem Kapellmeister Theodor Riccius als Vizekapellmeister zur Seite stand, bis er im Jahre 1599 wirklicher Kapellmeister wurde. Eine Berufung durch Joachim Friedrich nach Berlin wurde hinfällig wegen dessen plötzlichem Hinscheiden, und folglich blieb Eccard in Königsberg, wo er 1611 starb. Seine Laufbahn als Komponist begann er im Jahre 1574 mit der Herausgabe von 20 geistlichen Gesängen zu vier, fünf und mehr Stimmen über Texte von Helmbold (s. Burck). Hauptsächlich ist er auf kirchlichem Gebiete tätig gewesen, obwohl er auch weltliche Lieder (1578 und 1589) hinterließ, die frisch, lebhaft, voll geistreicher Züge und hinsichtlich der Textauswahl, mit ähnlichen Produkten jener Zeit verglichen, dezent und harmlos sind. Auf Eccards Bedeutung nachdrücklich aufmerksam gemacht zu haben, ist das Verdienst Winterfelds, der ihm in seinem „Evangelischen Kirchengesang“ ein längeres Kapitel widmet, auf das an dieser Stelle hingewiesen sei. Neben den nicht eben bedeutenden Tonsätzen zu lateinischen geistlichen Oden Helmbolds (1596) und einer Anzahl Gelegenheitskompositionen sind besonders zwei Sammlungen Eccards merkwürdig und für die ganze Art seines Schaffens bezeichnend: die fünfstimmigen, wahre Edelsteine bergenden Tonsätze über 55 Kirchenmelodien zu Fest-, Zeit-, Katechismus-, Psalm- und anderen Liedern (1597), so eingerichtet, daß jedermann sie mitsingen könne, die Melodie durchweg in der Oberstimme, die Versschlüsse durch Pausen abgesetzt, im einfachen Kontrapunkt einfach gehalten, ferner die in mancher Hinsicht noch wichtigeren „Preußischen Festlieder durchs ganze Jahr“ mit fünf bis acht Stimmen, zuerst 1598 erschienen und später von Eccards Schüler Stobäus in zwei Teilen 1642 und 1644 noch einmal herausgegeben. Das „Festlied“ in dieser Gestalt ist eine von Eccard aufgebrachte Form, ein Mittelding zwischen Motette und Lied, aber mehr dem letzteren zuneigend, sowohl hinsichtlich der Kleinheit der Umrisse und der Bildung der Melodie, wie auch der mehr leichten, fließenden als kontrapunktisch kunstvollen Arbeit. Die Melodie liegt wesentlich in der

Oberstimme und ist liedmäßig, doch nicht in der Weise, daß sie von der Mehrstimmigkeit abgelöst gleich dem Choral einstimmig gesungen werden könnte; vielmehr ist ihr Zusammenhang mit dem übrigen Stimmgewebe, durch das sie erst ihre volle Bedeutung gewinnt, untrennbar: Melodie und Harmonie durchdringen sich völlig, wie denn auch der Melodieerfinder und Setzer in Eccard schon inniger verbunden scheinen als bei den anderen seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Als tiefsinniger Kontrapunktist zeigt sich Eccard zwar nirgends, überall aber, auch in der Vielstimmigkeit, als angenehmer Melodiker. Die Harmonie ist von tadelloser Reinheit, reich und fließend; fast jede altertümliche Herbigkeit und Härte ist verschwunden, damit freilich auch ein Teil jener charaktervollen Stärke, die Hassler und manche weniger glatt und abgerundet schreibenden früheren Zeitgenossen offenbaren, wie auch später Heinrich Schütz wieder ganz andere Töne anschlug als Eccard. Von Schütz steht es wohl außer Frage, daß er die spätere große Erhebung der deutschen Musik unter Händel und Bach mit vorbereitet hat, von Eccard kann man dies nicht behaupten. Das Festlied als die Form, in der Eccards Schaffen gipfelt, kann sich weder an gewichtiger Breite noch an kontrapunktischer Kunst der Motette, den Psalmen, kunstreichen Choralsätzen, Meßgesängen usw. italienischer und deutscher Meister an die Seite stellen, und für die große Entwickelung der Vokalformen nach Schütz bietet das Festlied keine Grundlage. Winterfeld nimmt keinen Anstand, Eccard auf den Gipfel der musikalischen Entwickelung Deutschlands im 16. Jahrhundert zu stellen, während dieser Platz doch tatsächlich Hans Leo Hassler zukommt. — Eccards Schüler und Richtungsgenosse war der nachmalige preußische Kapellmeister Johann Stobäus, der ihm jedoch an Begabung nachstand und mit ihm verglichen trocken erscheint.[1])

Der Geist des späteren 16. Jahrhunderts wirkte fort in verschiedenen weiter unten noch zu erwähnenden Meistern. Inzwischen brach auch für die deutsche Tonkunst eine neue Zeit an. Der hohe Aufschwung, den die Musik in Italien seit der Mitte des

---

[1]) Die Hauptwerke Eccards sind durch G. W. Teschner größeren Kreisen als Bereicherung des *a cappella*-Gesanges zugänglich gemacht worden: Geistliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchlichen Kirchenmelodien gerichtet und fünfstimmig gesetzt von Johannes Eccard, zwei Teile, nach der Königsberger Originalausgabe 1597, und Preußische Festlieder auf das ganze Jahr für 5—8 Stimmen von Joh. Eccard und Joh. Stobäus, zwei Teile, nach den Elbinger und Königsberger Originalausgaben 1642 und 1644. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jahrhunderts genommen hatte, die gegen 1600 dort ins Leben tretenden Bestrebungen auf dramatisch-musikalischem Gebiet, der konzertierende Gesangstil und die mehr und mehr hervortretende selbständige Instrumentalmusik machten sich alsbald auch in Deutschland geltend, wohin sie teils durch Meister, die in Italien studiert hatten, teils durch gedruckte Werke gelangten. Zu den wenigen Deutschen, die sich diesen andrängenden neuen Einflüssen, insbesondere dem Vermischen des Chorgesangs mit Instrumenten, entzogen, gehört der 1562 zu Chemnitz geborene, 1631 als Kantor in Stettin gestorbene Philippus Dulichius, dessen Werke durchweg dem alten a cappella-Stil der venezianischen Schule huldigen und bei köstlichstem Wohllaut und tiefem Ausdruck meisterhaft gearbeitet sind.[1] Einwirkungen des neuen italienischen Stils machten sich hier und da schon bei Hans Leo Hassler, Eccard und anderen merklich; deutlicher treten sie hervor bei **Michael Prätorius.** Wie auf der Scheidegrenze des Jahrhunderts, so steht dieser als Tonkünstler und Musikgelehrter gleich ausgezeichnete Mann auch auf dem Wendepunkte des altklassischen Stils zum modernen. Während er auf dem Gebiete des protestantischen Kirchengesangs als Komponist und Sammler vorhandener Tonschätze eine erstaunliche Tätigkeit entfaltet und dabei zur Vergangenheit in nahen Beziehungen bleibt, erscheint doch zugleich sein im Syntagma musicum abgelegtes Bekenntnis, „daß er die Italos einigermaaßen nach seiner Wenigkeit imitire“, gerechtfertigt durch seine italienisierenden Neigungen zum Konzertieren, durch die deutlichen Einflüsse der schmuckreichen Gesangführung des Caccini auf seine Melodik, durch seine Vorliebe für die vielstimmige und vielchörige Setzart und die Kombination von Vokal- und Instrumentalchören nach venezianischer Weise. Der ganze dritte Teil seines Syntagma handelt „von jetziger neuer Art und Italienischen Manier in der Musik“, und von seinen Werken, deren Verzeichnis er ebendort gibt, heißt es, „sie seien auf mancherlei unterschiedene neue und vom *Autore* selbst erfundene Art und Manier: auch *ad hodiernum Italorum canendi modum*“ gearbeitet, wobei diejenigen Musici „so seine jetzige neue italienische Art zu componiren noch zur Zeit nicht observiret und anfangs seine eigentliche Meinung nicht assequiren“ gebeten werden, ihm ihre etwaigen Bedenken mitzuteilen. — Prä-

[1] *Novum opus musicum* (Stettin 1598—99), *Centuriae* (4 Teile, Stettin 1607—12). Neudrucke wurden von R. Schwartz besorgt, der bereits 1896 auf Dulichius' Eigenart hingewiesen hat.

torius war geboren 1571 zu Creuzburg in Thüringen, Student an der Universität Frankfurt a. O., seit 1604 Kapellmeister und Organist am braunschweigisch-wolfenbüttelschen Hofe, auch an der kursächsischen Kapelle „Kapellmeister vom Hause aus", d. h. er versorgte sie von seinem Wohnorte aus mit Kompositionen, begab sich auch bei besonderen Gelegenheiten selbst nach Dresden. Er starb zu Wolfenbüttel 1621. Prätorius hat für die Verbreitung guter Kirchenmusik in weitesten Kreisen gewirkt und für alle je nach ihren Bedürfnissen gesorgt: für die großen Kapellen mit vielstimmigen, von Instrumenten begleiteten Konzerten, für die kleineren Kirchen, Schulkantorate und die häusliche Erbauung mit leichter zu besetzenden und ausführbaren Stücken verschiedener Art. Dazu verlegte er nicht nur eigene Werke auf seine Kosten, sondern suchte auch, ebenso bescheiden wie neidlos und auf das allgemeine Beste bedacht, die Arbeiten andrer verdienter Männer ans Licht zu ziehen. So erbot sich u. a. gegen den Quedlinburgischen Kantor und gelehrten Musikschriftsteller Henricus Baryphonus aus Wernigerode „den gemeinen Studiis zum besten, gern die *sumptus* und Unkosten zum Drucken seiner *Opera* willig zu *impendiren*: damit nach dem Exempel der *Italorum* auch in *Germana patria nostra* die *Musica* gleich als andere *Scientiae* und *Disciplinae* nicht allein *excoliret*, besondern auch *propagiret* und zu Gottes einigem Lob und Preiß, auch Gottfürchtigen Herzen seliger *Recreation* und Ergötzlichkeit, weit ausgebreitet werden möge." Die Vorrede zum dritten Teil seines Syntagma, worin er dies sagt, verdiente eigentlich hier ganz abgedruckt zu werden, um das Bild des wackern Mannes und Künstlers zu vervollständigen.

Die Zahl der von ihm komponierten, bearbeiteten und gesammelten Tonsätze mag 3000 und mehr betragen; 1244 Gesänge zu zwei bis zwölf Stimmen enthält schon sein wichtigstes Werk, die „*Musae Sioniae* oder geistlichen Concertgesänge über die fürnembsten Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen, zugleich auf der Orgel und Chor mit lebendiger Stimm und allerhand Instrumenten in der Kirche zu gebrauchen". Diese große Sammlung, die in 9 Teilen von 1605—1610 erschien, gewährt den besten Überblick über die Masse der bis dahin in der protestantischen Kirche eingebürgerten älteren und von protestantischen Tonmeistern selbst erfundenen Melodien. Außerdem veröffentlichte er zahlreiche andere deutsche Kirchengesänge (*in cantu simplici et diminuto* zu zwei bis acht Stimmen mit Generalbaß 1620; für die Singknaben mit Instrumenten 1621; auch weltliche deutsche Lieder 1611; die „fröhlichen deutschen Lieder" mit konzertierenden und Chorstimmen in mehreren Chören „beneben beigesetzten Symphoniis und Ritornellis" 1620 usw.); desgleichen wandte er dem lateinischen Kirchengesange seine Aufmerksam-

keit zu, verfaßte Motetten *(5—16 voc., Magdeb.* 1600; *Musae Sioniae latinae 4—16 voc., Norib.* 1607; *Eulogodia Sion. Wolfenb.* 1611), Messgesänge *(Missodia Sion., Wolfenb.* 1611), Magnificat *(Megalynodia Sionia, Wolfenb.* 1611), Litaneien (Hamburg 1612), setzte Hymnen des 14. Jahrhunderts für zwei bis acht Stimmen (1611), sammelte und druckte italienische geistliche Konzerte *(Francof.* 1620), bearbeitete deutsche weltliche Lieder *(Erato,* Hamb. 1611), französische und englische Tänze für Instrumente (Hamb. und Leipz. 1611—1612), schrieb „Toccaten oder Canzonetten mit fünf Stimmen, auf Geigen, sonderlich auch auf allen blasenden Instrumenten zu gebrauchen, mit Generalbaß" *(Thalia,* Nürnb. 1619). Von seinen umfangreichen musikwissenschaftlichen Kenntnissen zeugt sein vielfach erwähntes, höchst wertvolles *Syntagma musicum*, das in drei Bänden von 1615 bis 1619 (1620) im Selbstverlage des Autors erschien (ein versprochener vierter Band ist nicht ans Licht gekommen). Dies Werk ist von großer geschichtlicher Wichtigkeit als reiche Quelle für die Instrumentenkunde (Teil II mit 42 Tafeln vortrefflicher Abbildungen von Instrumenten)[1], nicht minder durch die den dritten Teil bildenden Erklärungen damals üblicher Tonformen, der Einrichtung von Vokal- und Instrumentalchören nach italienischer Manier, der Behandlung des Generalbasses und was sonst zur damaligen höheren Musiklehre noch gehört. Der erste Teil, in lateinischer Sprache geschrieben, ist geschichtlichen Inhalts.

Bei dem großen Ansehn, das M. Prätorius auf Grund seiner umfassenden Tätigkeit als Kapellmeister, Tonsetzer und Schriftsteller genoß, konnte der Einfluß, den er durch Wort und Tat auf Einführung und Verbreitung der neuen italienischen Richtung in Deutschland übte, nicht übertroffen werden. Freilich wirkten in ihm italienische Eindrücke manchmal so mächtig, daß er bei der Nachahmung der eigenen Freiheit und Originalität verlustig ging. Nachdem sein Lebenswerk vollbracht war, stand bereits ein Nachfolger am Ruder der deutschen Musik, einer, dessen Blüte zu schauen Prätorius gewiß beglückt haben würde: Heinrich Schütz, dem das, was er von den Italienern an erweiterten Ausdrucksmitteln empfangen hatte, nur dazu diente, seine deutsche Tiefe und Kernhaftigkeit um so kräftiger und anschaulicher zutage treten zu lassen. Wir werden diesem Meister später wieder begegnen.

---

[1]) Neudruck dieses 2. Teils durch die „Gesellschaft für Musikforschung" (R. Eitner) mit genauer Nachbildung der Instrumententafeln (1884). Der Neudruck des 3. Teils steht bevor.

IX

Instrumente und Instrumentalmusik im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts

Im IV. und V. Abschnitt war gezeigt worden, daß das gesamte Mittelalter neben dem Kirchen- und Volksgesang mit unverminderter Liebe auch dem Instrumentenspiel zugetan war. Wohl selten erklang im Haus, im Freien, bei geselligen festlichen Anlässen eine Weise, die nicht zugleich durch Instrumentalton gestützt, gehoben und anmutiger gestaltet wurde. So war es bei Griechen und Römern gewesen, so konnte es auch im 13., 14. und 15. Jahrhundert nicht anders sein. Ungezählte Quellen liefern die Nachweise, nicht zuletzt malerische und plastische Darstellungen. Ihre Wichtigkeit für die musikgeschichtliche Forschung ist längst anerkannt; aber noch sind nicht alle Konsequenzen gezogen, die sich aus dem Studium solcher Dokumente ergeben. Eins indessen steht fest, daß das Zeitalter der Renaissance von einer unersättlichen Begierde nach klanglichem Farbenreichtum getrieben wurde und nichts wußte von dem Gedanken einer immer und überall sich gleichbleibenden „Besetzung" ihrer Chöre und Orchester. Ebenso stark wie der Drang nach solistischer Betätigung, der die gesamte Musikkultur der Renaissance durchzieht, war der Drang nach koloristischer Abwechselung lebendig, und in ihm liegt die Erklärung für die ungeheure Zahl an Instrumenten, die fortgesetzt in mannigfachster Mischung solistisch oder chorisch verwendet wurden. Je weiter wir ins 16. Jahrhundert hinein kommen, um so zahlreicher und glänzender werden die Orchester besetzt, um so mehr häufen sich die Möglichkeiten, Instrumente und Singstimmen zu blendender Klangfülle zu vereinen.

Aber noch immer sind die Komponisten und die Manuskripte schweigsam, wenn es gilt, die tatsächliche „Besetzung" einer Komposition zu bestimmen; es fehlt fast überall das, was heute jedem

Dirigenten als das Wichtigste erscheint: eine Anweisung, ob und in welchem Verhältnis Singstimmen oder Instrumente an der Ausführung teilzunehmen haben. Diese Schweigsamkeit erklärt sich daraus, daß dem Komponisten lediglich der Entwurf der Komposition an sich zukam und er im übrigen freistellte, in welcher Form sie zum Erklingen gebracht wurde. Ganze große Gruppen von Werken lassen trotzdem mit einer gewissen Sicherheit erkennen, welche Absichten die Autoren beim Komponieren leiteten; bei anderen sind größere oder geringere Zweifel möglich. Erst etwa vom fünften Jahrzehnt ab beginnen die Titel der Musikdrucke jenes Schweigen langsam zu brechen, indem sie mit lakonischer Kürze und geringer Eindeutigkeit auf Bestimmung und Besetzung hinweisen. Der stehende Ausdruck auf vielstimmigen Motetten- oder Liedersammlungen seit etwa 1540 ist „sowohl mit Singstimmen wie mit Instrumenten auszuführen“ („tam viva voce, tam instrumentis“). Diese und ähnliche Zusätze sind insofern doppeldeutig, als sie nicht weniger als vier Möglichkeiten der Besetzung zulassen: 1. die Stücke als mehrstimmige reine Vokalstücke auszuführen, oder 2. sie auf Instrumenten allein zu spielen, oder 3. sie mit Gesang und Instrumenten zugleich vorzutragen, oder endlich 4. eine einzige oder zwei Stimmen als gesungene Solostimmen und die übrigen Stimmen als instrumentale Begleitstimmen aufzufassen. Soweit die Entwickelung heute zu überschauen ist, scheint die Praxis den Weg von der vierten Möglichkeit über die dritte und zweite hinweg zur ersten genommen zu haben, ohne daß die jedesmal früheren verloren gegangen wären. Nachdem sich im Laufe der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts der a cappella-Stil ausgebildet hatte, konnten für jede so stilisierte Komposition sämtliche vier Besetzungsmöglichkeiten eintreten. Die Entscheidung darüber fiel dem leitenden Kapellmeister anheim und war teils vom Charakter des Werkes, teils von der im gegebenen Augenblick zur Verfügung stehenden Zahl der Sänger oder Spieler abhängig. Die Komponisten selbst rechneten von vornherein mit den Zufällen der Praxis und bestanden keineswegs auf einer immer und überall gleichen Besetzung ihrer Werke.

Zahlreich sind die Vorreden und Anmerkungen, in denen die Komponisten über diese schwankende Aufführungspraxis Auskunft geben. Wenigstens eine davon sei zur Kenntnis gebracht. Jakob Gallus, einer der bedeutendsten a Cappellisten, setzt dem dritten Teil seines „Opus musicum“ (1587) folgende „Instructio ad Musicos“ voran, die sich auf

die Besetzung seiner großen doppelchörigen Motetten bezieht[1]). Sie lautet in freier Übersetzung:

„Weniges habe ich, ihr eifrigen Musikfreunde, zu bemerken über die Art meiner Arbeit und über die von einigen erhobene Anklage. Die Anklage betrifft den Umstand, daß ich niemals hinsichtlich der [für meine Kompositionen erforderlichen] Stimmen Rücksicht genommen hätte auf die den meisten Kirchen zur Verfügung stehenden wenigen Sänger, deren Zahl der der erforderlichen Singstimmen nicht gleich sei. Aber da es wohl schwerlich eine einigermaßen angesehene Gemeinde gibt, bei der nicht Bläser angestellt wären, oder auch kaum einen der Orgel entbehrenden Chor — falls wegen der geringen Anzahl von Sängern Orgel und Instrumente zu Hilfe kommen müssen, so sehe ich nicht ein, warum meine Stücke unausführbar sein sollen. Im Falle, daß die Sänger und die übrigen sich gruppenweise ansehen, scheint sich ein Anblick zu ergeben wie bei den Leviten, die unter Leitung Salomos sowohl mit Tuben wie mit Menschenstimmen, mit Cimbali, Cithari und allerlei Art von Musikern zusammenmusizierten." Vgl. auch unten S. 274 ff.

Wir hatten bereits im vorigen Kapitel Gelegenheit, eine Menge klassischer Instrumentalmusik des 14. und 15. Jahrhunderts kennen zu lernen: Orgelmessen und -motetten, auch Chansons und weltliche Lieder. Doch handelte es sich hier hauptsächlich um instrumentale Bearbeitungen von Gesangsweisen. Es fragt sich, ob die Renaissance nicht auch rein instrumentale Kompositionen kannte, Stücke also, die nicht ohne weiteres als Bearbeitungen angesprochen werden können. In der Tat gab es solche, doch haben sich Proben bis jetzt nicht allzu zahlreich aufgefunden. Aus dem 13. Jahrhundert sind dreistimmige, äußerlich den gesungenen Motetts entsprechende Instrumentalstücke vorhanden; das 14. Jahrhundert bringt ein- und zweistimmige Kompositionen völlig instrumentaler Faktur, die vermutlich von Orgel oder Violen gespielt wurden, ferner Tanzstücke in größerer Zahl. Ein um 1420 entstandenes Gedicht verzeichnet die Namen mehrerer damals in Italien gebräuchlichen Tänze: *La Pastorella, la Picchina, la Forosetta, la Campagnina, la Martinella, la Palacina, la Guiduccia, la Montanina, la Casa bassa* usw., und die Tanzlehre des Andrea Cornazano (1465) nennt als die vier Haupttänze seiner Zeit *Piva, Saltarello, Quaternaria* und *Bassadanza,* von denen sich der erste, zweite und vierte bis ins 16. Jahrhundert erhalten haben. Solche Tanzmusik spielte man für gewöhnlich nicht auf den feineren, aristokratischen Instrumenten (Viola, Laute), sondern auf den kräftiger klingenden Pfeifen, Schalmeien, Flöten, zuweilen unter Teilnahme von Triangel und Trommel. Doch wird auch die Handorgel (Organetto) gelegentlich als Begleitinstrument beim Tanz genannt. Wie das Lied, so hat auch

[1]) Neudruck in Denkm. der Tonk. in Österreich, Jahrg. XX₁.

der Tanz dazu beigetragen, die Instrumentalmusik selbständig zu machen, und wir dürfen annehmen, daß die ältesten für sich bestehenden Instrumentalstücke Tänze gewesen sind. Das Lied, so kann geschlossen werden, eiferte zu ausdrucksvoller Tongebung an, während der Tanz die Ausbildung der instrumentalen Rhythmik und der geschlossenen Formen beförderte.

Mit zu den ersten, nachweislich für Instrumente bestimmten Tonformen gehören die bereits oben (S. 93, 101) erwähnten *Estampies* (Estampidas), denen wir bei den Troubadouren des 13. Jahrhunderts begegnen [1]. Eine solche Estampida besteht aus drei, vier oder mehr Abschnitten, *Puncta* genannt. Jedes Punktum hat die Gestalt eines kleinen Tanzes für sich und wird aus zwei längeren Melodiegliedern gebildet, die einander gleich und nur hinsichtlich der Schlüsse unterschieden sind. Der in der Mitte erscheinende Halbschluß ist gewöhnlich mit *apertum* (*ouvert*), der Ganzschluß am Ende mit *clausum* (clos) überschrieben. Durch Joh. de Grocheo, der am Ende des 13. Jahrhunderts schrieb, wissen wir, daß auch die sog. *Ductia* (S. 93) aus mehreren solcher Punkta bestand; auch die Ductia war ein reines Instrumentalstück, wenn auch gelegentlich Gesang hinzutreten konnte.

Sehr bald schon kam man auf den Gedanken, solche Tanzstücke zu bestimmten Gruppen zusammen zu stellen; man erhielt dann eine Suite. So bringt z. B. ein Manuskript des beginnenden 15. Jahrhunderts (Brit. Mus. Add. 29987) bereits die Zusammenstellung von mehreren solcher Tänze, die als Generaltitel „I stanpitta" und als Untertitel Namen wie *Ghaetta*, *Chominciamento*, *Isabella*, *Tre fontane* usw. haben. Im 16. Jahrhundert mehren sich Sammlungen von Tänzen für Instrumente. Es erscheinen Druckausgaben wie die von Atteignant 1529/30 in Paris (für Laute oder Klavierinstrumente), Tilman Susato 1551 in Antwerpen (für vier Instrumente), Pierre Phalèse 1583 in Antwerpen (ebenso, aber auch zu singen), in denen wir die ersten umfangreicheren Instrumentalmusikdrucke (mit Ausnahme der zahlreichen Lautenbücher) vor uns haben. Von den Tänzen des 15. Jahrhunderts unterscheiden sich die des sechzehnten durch ihre viel größere rhythmische Beweglichkeit, ihren nicht mehr polyphonen, sondern akkordlichen Tonsatz und dadurch, daß die Melodie überall in der Oberstimme liegt. Das Volkstümliche bricht deutlicher her-

[1] Dazu P. Aubry, Estampies et Danses royales, Paris 1907, und Revue musicale, Paris 1904 mit Notenbeispielen.

vor, und eine ganze Anzahl dieser Tänze, namentlich aus der Sammlung von Susato, haben in Melodie und Harmonie so ansprechende Züge, daß sie noch heute mit Vergnügen angehört werden können. In einigen herrscht ungebundene Fröhlichkeit, in andern Ernst und Melancholie, in wieder andern tauchen humoristische Elemente auf, so daß wir in ihnen willkommene Ergänzungen sehen können zu den bekannten, so gern an musikalische Szenen anknüpfenden Genrebildern der holländischen Maler der Zeit.

Auch in Zukunft bleibt das Tanzlied der eigentliche Rahmen für die Entwicklung des Instrumentenspiels, und zwar in jener doppelteiligen Gestalt, wie es schon am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien und Deutschland üblich war, nämlich in der Verbindung eines langsamen, geschrittenen Tanzes mit einem schnellen, gehüpften. In Deutschland hieß dieses Tanzpaar „Tanz" und „Nachtanz", in Italien *Passamezzo (Pavana)* und *Saltarello (Galliarda)*, wobei als charakteristisch noch zu bemerken ist, daß der „Nachtanz" oder Saltarello gewöhnlich nur eine schnellere in den Tripeltakt versetzte Wiederholung des im geraden Takt stehenden vorangehenden „Tanzes" war, mithin auch derselben Tonart angehörte. Daher heißt der Nachtanz sehr oft auch *Tripla* oder *Proportz* und wurde manchmal gar nicht erst niedergeschrieben, sondern von den Spielern selbst aus dem Vortanz entwickelt. In diesen beiden Tänzen liegen die Keime der alsbald sich schnell entwickelnden Instrumentalsuite. Zunächst ist es die Literatur für Laute, des Universalinstruments des 15. und 16. Jahrhunderts, in der die Suite allmählich Gestalt annimmt. Schon in dem vierten Lautentabulaturbuche, das Petrucci 1508 solchen aus dem Jahre 1507 folgen ließ, gesellt sich zu Pavane und Saltarello ein dritter Tanz, *Piva* genannt, der ebenfalls im Tripeltakt aus der Pavane entwickelt ist. Bald findet sich zum ersten Saltarello ein zweiter, ein dritter ein, am Schluß erscheinen freie Nachspiele (Toccate), und die sog. *Ripresa*, die zuerst nur ein Anhängsel der dreiteiligen Tänze bildet, wächst sich zum selbständigen Gebilde aus. Bald herrscht in der Gruppierung der Tänze große Freiheit, indem Zahl und Gattung der auf die Pavane folgenden Stücke bei den verschiedenen Meistern wechseln. Gegen Ende des Jahrhunderts aber erhebt sich in Italien schon die für die Folge maßgebende Ordnung: Pavane — Galliarde — Allemande — Courante deutlicher, während Sätze wie Intrada und Balletto neben freigestaltete kleine Präludien treten. In Deutschland kommen diese Namen ebenfalls

vor, doch hielt man außerdem noch an Sonderbezeichnungen fest, die gleich den „Tönen" der Meistersinger auf persönliche oder andere gelegentliche Beziehungen zurückzuführen sind. Wir haben da u. a. die Namen Hupfauff, Imperial, Hoppeltanz, Bruder-Cunrad-Tanzmaß, Hoff-Dantz usw., die sich in der Hauptsache auf die ursprünglich bestehenden Typen zurückführen lassen.[1])

Neben die Lautensuite tritt bald nach dem Jahre 1600 in Deutschland die vielstimmige Orchestersuite. Daß sie in ihren Wurzeln viel weiter zurückreicht, ist sicher. Auch sie erwuchs auf dem Boden des vielstimmigen weltlichen Liedes; denn wenn uns auf Titeln der Liedersammlungen von Formschneider (Nürnberg 1533), Heinr. Fink (1536), Forster (1539) und vielen der späteren Zeit die Bemerkung begegnet „lustig zu singen und auf allerhand Instrumenten dienlich" (oder auch lateinisch: *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis commodissimae*), so braucht man sich nur drei oder vier solcher Lieder instrumental nacheinander vorgetragen zu denken, um eine „Suite" zu haben. Ehe man sich indessen prinzipiell zur Verbindung einzelner Orchester-Tanzlieder zu einem Zyklus entschloß, legte man erst Sammlungen von Tänzen einerlei Art vor: entweder lauter Intraden oder lauter Balletti, Pavanen usw., wobei noch immer Texte zum eventuellen Singen beigegeben werden, so daß also die Wahl der instrumentalen oder vokalen Ausführung im Belieben der Benutzer stand. Der nächste Schritt zur Emanzipation vom Texte war der, daß sich in einzelnen Sammlungen neben Stücken mit Text solche ohne Text einstellten, z. B. bei Demantius, *Convivium delitiae* 1608, wo neben 18 Intraden mit Text 12 ohne solchen stehen; Georg Hase, Balletten mit und ohne Text 1610. Endlich erscheinen Sammlungen, in denen ausdrücklich auf die Textlosigkeit der Tänze hingewiesen wird: Joh. Groh, Neue Intraden, so den Text nicht gebrauchen 1603; Val. Otto, Neue Paduanen, Galliarden usw., allen denen Musikanten und Instrumentisten, welche keinen Text nicht gebrauchen 1611; A. Eichhorn, Schöne auserlesene ganz neue Intraden usw. ohne Text 1616 usw. Einer der ersten, die in diesem Sinne ihre Tänze rein instrumental ausgeführt haben wollten, war Aless. Orologio, *Intradae quinque et sex vocibus in omni*

[1]) In Wolff Heckels Lautenbuch, Straßburg 1556, treffen wir auf einen bayrischen Hoff-Dantz, Graff Johann von Nassaw Dantz, Bochs-, Burger-, Künigin-, Brintzen-, Züner-, Maruscat-, Betler-, Helena-, Juden-, springentten Dantz; welsch Scharrer; Westfäller-, Kochelsperger-, Siebentaler-, Lauffer-Dantz usw.

genere instrumentarum musicarum usus esse potest 1597.[1]) Nunmehr wächst die orchestrale Tanzliteratur binnen kurzem erstaunlich an. Unter den vornehmsten Vertretern, die solche Tänze entweder noch ohne strenge Anordnung gruppenweise vorlegen oder doch wenigstens nach dem Vorbilde der Lautenmeister Pavane mit Galliarde und Courante verbinden, begegnen wir Valentin Haußmann, Neue artige und liebliche Täntze 1602; Venusgarten 1602; Neue Intraden, Paduanen und Galliarden mit 5 und 6 Stimmen fürnehmlich auf Violen zu gebrauchen 1604; Melchior Franck, Neue musikalische Intraden 1608; Flores musicales 1610; Recreationes Musicae 1614; Neues musikalisches Lustgärtlein 1623; H. L. Hassler, Lustgarten 1601; Venusgarten 1615 (mit Haußmann); Joh. Staden, Neue Pavanen, Galliarden usw. 1618; Joh. Groh, 30 neue auserlesene Paduanen und Galliarden 1604; Barth. Praetorius, Neue liebliche Paduanen und Galliarden 1617; Joh. Moller, Balth. Fritsch, Georg Engelmann, Wilh. Brade usw.

An Neuausgaben wurden in den letzten Jahren veröffentlicht: Hasslers Lustgarten in Bd. 15 der Publ. der Gesellsch. f. Musikforschung; Tänze von Haußmann und Franck in Bd. 16 der Denkm. deutscher Tonkunst (Bölsche), J. H. Schein, Banchetto musicale in der Prüferschen Gesamtausgabe der Werke Scheins Bd. I, Tänze von Joh. Staden im VIII. Jahrgang der Denkmäler deutscher Tonkunst (Bayern, E. Schmitz). Ferner im Klavierauszug eine Auswahl „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias Zeit" von H. Riemann.

Endlich wird die viersätzige Suite erreicht bei Paul Peurl (Bäwerl), Neue Paduanen, Intrada, Däntz und Galliarden 1611, ferner bei Joh. Herm. Schein, Banchetto musicale 1617. In beiden Sammlungen tritt nicht nur ein festes Prinzip in der Anordnung der Sätze auf (bei Schein: Pavane — Galliarde — Courante — Allemande mit Tripla), sondern es wird auch der alte Versuch wieder aufgenommen, die Tänze melodisch aus dem Haupttanz, der Pavane, zu entwickeln, so daß also die einzelnen Suitenstücke nicht nur in der Tonart, sondern auch hinsichtlich der Melodik korrespondieren. Der Ausdruck „Variationensuite", den man hierfür gewählt hat, trifft, streng genommen, nur für einige Fälle zu, da es sich nur ausnahmsweise um wirkliche Variationengebilde handelt und viel häufiger der Fall

---

[1]) Daß aber noch 1630 der Zusammenhang der Orchestertänze mit älteren weltlichen Liedern nicht geschwunden war, beweist u. a. das in diesem Jahr zu Hamburg gedruckte *Convivium deliciae* des Th. Avenarius, wo in vielen Fällen über der betreffenden Paduane oder Galliarde der Text des zugrunde liegenden Liedes bemerkt ist, z. B. „*super* Von der Fortun", „*super* Es wollt ein Mägdlein Wasser hol'n".

eintritt, daß die Nachtänze nicht nur stark gekürzt oder verlängert sind, sondern überhaupt nur in den Anfangstakten thematische Verwandtschaft mit dem Haupttanz zeigen.[1])

Als vornehmstes Stück der Suite galt die Pavane.[2]) Sie ist das Muster eines würdevollen Tanzes, im geraden Takt, breit und ruhig, im letzten ihrer drei Teile meist etwas lebhafter gehalten, durchsetzt mit Vorhaltsdissonanzen und allerlei Bindungen: hier konnte der Suitenkomponist seine kontrapunktische Fertigkeit zeigen.[3]) Die Galliarde vertritt das heitere Element; sie steht im Tripeltakt, liebt punktierte Viertel und zieht nur selten kontrapunktische Bildungen in ihr Bereich. Der Courante, am Anfang des 17. Jahrhunderts der beliebteste Tanz in Frankreich, war streng iambischer Rhythmus (gewöhnlich im $^6/_4$ Takt) eigen, der durch Punktierung der Hauptnote und leichte Accente auf schwachen Taktzeiten den Charakter des teils gleitend, teils hüpfend ausgeführten Tanzes deutlich ausprägt. Die italienische Schwester der französischen Courante, Corrente genannt, unterscheidet sich von ihr durch Betonung des „Laufens", d. h. bewegt sich hurtig ohne rhythmische Detailbildungen in ein und derselben Bewegung, am liebsten in Achteln, dahin. Doch kommt es vor, daß beide Typen gelegentlich nebeneinander gestellt werden. Die Allemande der älteren Zeit hat bisweilen Ähnlichkeit mit der Pavane, ohne diese an kunstvoller Durchbildung zu erreichen; sie trägt Einleitungscharakter und wurde sehr bald nicht mehr getanzt, sondern als Eröffnungsstück bei allerlei Gelegenheiten verwendet ähnlich der Intrade, die allerdings häufig ihrer ursprünglichen Bedeutung entgegen auch in der Mitte von Suiten erscheint. Eine lange Reihe anderer Tänze gesellt sich, namentlich in dem von je in der Tanzkunst hervorragenden Frankreich, zu diesen Grundtypen: Branle, Bourrée, Passepied, Sarabande,

---

[1]) Schein sagt im Vorwort, die Sätze seien „in der Ordnung allewege so gesetzet, daß sie in Tono und Inventione einander fein respondieren". Für ihn trifft der Name Variationensuite im allgemeinen besser zu als für Peurl.

[2]) Auch Paduane, d. h. Tanz aus Padua. Ältere Ableitungen bringen das Wort mit Pavo, der Pfau, in Verbindung, was etymologisch vielleicht nicht korrekt ist, aber auf die beliebten gravitätischen „Pfauenschwanz-Tänze" des 15. Jahrhunderts (s. oben S. 236) zurückweist.

[3]) Nach Prätorius, auf dessen ausführliche Beschreibung dieser Tanzformen im *Syntagma musicum III* hier verwiesen sei, konnte die Pavane ihres ernsthaften Charakters auch in der Kirche gespielt werden. Auch Mersenne in seiner *Harmonie universelle* (1636) gibt schätzenswerte Erklärungen, wobei aber im allgemeinen bemerkt sei, daß sich die einzelnen Tanztypen nie vollkommen gleichen, sondern von buntester Vielgestaltigkeit sind und die verschiedenste individuelle Auffassung zuließen.

Gavotte, Menuett, Gigue, Volte, von denen jeder einzelne seine besondere Geschichte und musikalische Physiognomie hat.

Als Kunstwerk steht die deutsche Orchestersuite auf hoher Stufe. Trotz ihrer Bestimmung für Zwecke des geselligen Lebens wie Zusammenkünften, Ständchen, Studentenschmausen, Hochzeiten, Konzerten der bürgerlichen Collegia musica usw. trägt sie durchaus Züge der Kunstmusik. Zum mindesten vierstimmig, häufiger noch fünf- und sechsstimmig, bietet sie Gelegenheit zur Anwendung aller Künste der obligaten Stimmführung. Nirgends finden sich „faule Stimmen", alles ist belebt und in Bewegung; überall blickt nicht nur eine hohe technische Durchbildung hervor, die beweist, welch strenger Schule die meisten Stadtpfeifer und „Hausmänner" entwuchsen, sondern auch Sinnigkeit, Gemüt und Herzlichkeit weht uns aus diesen Suiten in reichem Maße entgegen, bei dem einen mehr, beim andern weniger. Auch der Humor findet gegebenenfalls seine Stelle, und einzelne Suitenmeister wie David Cramer in Hamburg (1631) versuchten sogar, die Suite um programmatische Vorwürfe zu bereichern. Trotz der Unruhen, die der Dreißigjährige Krieg mit sich brachte, blieben die Suitenkomponisten fleißig bei der Arbeit und retteten damit ein Stück echter, kerndeutscher Musik in die Friedenszeit hinüber. Von 1600 an bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts bringt jedes neue Jahrzehnt neue Namen; die Pressen von Nürnberg, Frankfurt a. M. und Hamburg standen nie still, und wackre Verleger waren bestrebt, immer neues Material zu liefern oder zerstreute Kompositionen in Sammlungen oder Auswahlen herauszugeben.

Auch in England fand die Orchestersuite, vielleicht über Hamburg hinweg, nach 1600 Eingang. Schon vor diesem Jahre entstanden A. Holborns Pavans, Galliards, Allmains usw., 1599 von dessen Bruder veröffentlicht, dann gab der in deutschen Diensten stehende englische Violinist Thomas Simpson in Frankfurt (1610) und Hamburg (1617) zwei Suitenwerke, 1621 zu Hamburg ein Sammelwerk mit Suiten verschiedener Autoren (auch englischer) heraus. Andere englische Suitenkomponisten dieser Zeit sind John Jenkins, Benj. Roger, Coleman, Lock, Johnson, Carward. Das Wort „Consort", das auf einigen Titeln erscheint, ist der englische Ausdruck für Dilettantenkonzert oder Collegium musicum (Konzert, Zusammenspiel) und deutet auf einen ähnlichen Gebrauch der Suite wie in Deutschland.

In Frankreich wird die ältere Instrumentalsuite vertreten

durch die sog. Collection Philidor, eines großen, von André Danican Philidor (gest. 1730) in 59 geschriebenen Foliobänden hinterlassenen Sammelwerks, das außer einzelnen noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Tanzsätzen (Branles, Airs, Allemandes) hauptsächlich die französische Tanzmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigt. Es sind in der Hauptsache Balletts, die bei Geburtstags-, Hochzeits- und anderen Feiern der verschiedenen Herrscher getanzt worden sind, daher an einen bestimmten Stoff (Sujet) gebunden und folglich ohne die Selbständigkeit, die den deutschen und englischen Suiten zukommt. Um die Mitte des Jahrhunderts glänzen in Paris als Ballett- und Suitenkomponisten de la Croix, Bruslard, Arthus, Mazuel, die sämtlich den „24 violons du roi" angehörten, und Guill. Dumanoir, der „roi de violons", der alsbald von Lully abgelöst und übertroffen wurde.

Der nächste Schritt, den die mehrstimmige Instrumentalsuite in der Entwicklung vorwärts tat, war der, daß sie sich allmählich ihres ursprünglichen Zwecks, nämlich als Tanzmusik zu dienen, entfremdete. Hatte sie sich bisher am liebsten im Freien bewegt und daher nur Streich- oder Blasinstrumente bevorzugt, so wagt sie schon im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts eine Annäherung an die vornehme Kammermusik, indem sie den von Italien herkommenden Basso continuo aufzunehmen und allmählich Stücke einzuverleiben beginnt, die keine Tänze, sondern freie, der Kammermusik entlehnte Formen waren. Das letztere ist besonders wichtig. Schon die ältere Lautensuite beschloß oder leitete die Tanzfolge gern mit einer freien Improvisation (Praeludium, Praeambulum, Toccata) ein (s. oben S. 237). Von etwa 1650 an wird dies auch in der mehrstimmigen Suite üblich. Es treten Sonaten, Sonatinen, Sinfonien, Präludien an die Spitze und ersetzen, was vordem den Paduanen, Intraden oder Allemanden zukam, die zwar nicht ganz verschwinden, aber doch immer mehr an Bedeutung verlieren. Dabei paaren sich Einflüsse von Italien und Frankreich her mit Einflüssen aus der Opern- und Kammersinfonie, so daß es zu einer Suitengattung kommt, die ziemlich weit von dem alten Typus der M. Franck, Haußmann, Peurl, Schein entfernt ist, sowohl der äußeren Gestalt wie dem geistigen Gehalt nach. Ihre Besprechung bleibt, da sich dieser Umschwung nach dem Jahre 1650 vollzieht, einem späteren Kapitel vorbehalten.

Zur Literatur für die Geschichte der älteren Suite mögen genannt sein: F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland 1886;

G. Nottebohm, Die Anfänge der Klaviersuite (Wiener Monatsschrift f. Theater und Musik 1855); Wasielewski, Die Collection Philidor (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885); H. Riemann, Aufsätze in den Monatsheften für Musikgeschichte 1894, Mus. Wochenblatt 1895, Aula (München) 1895, (Sammelbände der Int. Mus.-Ges. 1904—05); H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, 1898; Tob. Norlind, Zur Geschichte der Suite, Sammelb. d. I. M. G. 1905—06; H. Prüfer, Joh. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts (Anhang) 1908; J. Ecorcheville, Vingt-quatre Suites d'orchestre usw. 2 Bde., Paris 1906.

Eins der ältesten Instrumente, zugleich dasjenige, das bis auf den heutigen Tag die meisten Verbesserungen erfahren hat, ist die Orgel. Sie war keineswegs von Anfang an ein ausschließlich kirchliches Instrument, sondern lange auch außerhalb der Kirche beliebt und gebraucht.

Eine Aufklärung ihrer Vorgeschichte[1]) kann hier nicht versucht werden, es genüge zu bemerken, daß sie von der bei den Griechen und Römern sehr verbreiteten Wasserorgel (*Hydraulos*, S. 20) abstammt. Die Wasserorgel selbst ist aber wahrscheinlich nur eine Verbesserung einer vorher schon bekannten, ihren Ursprung direkt aus der Verbindung von Sackpfeife und Syrinx (Siebenpfeife, Panspfeife) herleitenden Art von Windorgel gewesen. Ob man von Wasserorgeln[2]) in den Kirchen des Abendlandes viel Gebrauch gemacht hat, scheint nicht ausgemacht zu sein; sowohl das Gefrieren des Wassers zur Winterszeit in den nördlicheren Gegenden wie das gurgelnde Geräusch, das es verursacht haben soll, sprechen dagegen. Ungewiß ist auch der Zeitpunkt der Einführung der Orgel in die lateinische Kirche. Sicher scheint nur, daß sie von den Byzantinern ins Abendland herübergekommen ist, ob aber, wie man gewöhnlich annimmt, unter Papst Vitalian I. (657—672), läßt sich nicht nachweisen, denn mit den „Organis", die er in die Kirche eingeführt haben soll, können auch andere Instrumente oder Geräte gemeint sein. Doch darf man das 7. oder 8. Jahrhundert als die Zeit ihrer Aufnahme in die lateinische Kirche bezeichnen. Pipin erhielt im Jahre 756 vom byzantinischen Kaiser Constantin Copronymus eine Orgel mit bleiernen Pfeifen;

---

[1]) Die umfassendste und lehrreichste Geschichte der Orgel gibt Mich. Prätorius, *Syntagma musicum. Tom.* II, Wolffenbüttel 1619, ohne sich viel auf die fabelhafte Vorgeschichte einzulassen. Ferner siehe das berühmte Werk des Benediktiners D. Bedos de Celles, *L'art du facteur d'Orgues*, in 4 Teilen und einem Bande mit 137 Kupfertafeln in Paris 1766—78 sehr splendid in Großfolio gedruckt (die *Préface* enthält p. 1—20 eine *Hist. abrégée de l'Orgue*). Das Werk liegt allen späteren Lehrbüchern des Orgelbaues zugrunde, auch J. G. Töpfers sehr tüchtiges „Lehrbuch der Orgelbaukunst" (in 2 Teilen mit Atlas), Weimar 1855, ist zum Teil nur eine mit eigenen Erfahrungen bereicherte Neubearbeitung. Über den Bau der mittelalterlichen Orgeln siehe Riemann, Allgem. musikal. Zeitung 1879 (auch in „Präludien und Studien" Bd. 2) und die vorzügliche Darstellung von E. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, 1903, S. 52 ff., wo sich auch weitere Literaturangaben finden.

[2]) Das Wasser hatte mit der Klangerzeugung nichts zu tun, sondern fungierte nur als eine Art Windregulator zur Ausgleichung des Winddrucks.

auch unter Karl dem Großen kamen Orgeln ins Abendland, und im Jahre 812 soll er durch den Pater Georgius aus Benevento eine Orgel für den Aachener Dom haben bauen lassen, die ohne Beihilfe des Wassers gespielt wurde. Bereits 880 müssen Orgelbaukunst und Orgelspiel in Deutschland auf einer höheren Stufe gestanden haben, denn in diesem Jahre erbat sich Papst Johannes VIII. vom Bischof von Freisingen eine Orgel nebst einem Meister, der sie zu spielen wisse. Im 10. Jahrhundert gab es schon größere Orgelwerke zu Erfurt, München, Magdeburg und Halberstadt; desgleichen wurden solche in England verfertigt, in Frankreich aber erst, wie es scheint, im 11. oder 12. Jahrhundert. Das Instrument war anfangs sehr klein und besaß noch keine herabdrückbaren Tasten, sondern Tastentäfelchen (linguae), die herausgezogen und hineingeschoben wurden und dabei den Luftweg zur Pfeife öffneten oder schlossen. Erst später wurde dieser primitive Apparat mit einem Tastendruckmechanismus verbunden. Das Pfeifenwerk bestand nur aus einem Register, vergrößerte sich aber nach und nach, indem jeder Ton mit mehreren in Oktaven und Quinten, später auch in Terzen gestimmten Pfeifen zur Verschärfung und Füllung besetzt wurde. Doch war das Pfeifenwerk noch nicht in Register oder Stimmen geschieden, sondern alle zu einem Clavis gehörenden Pfeifen sprachen beim Niederdrucke desselben zugleich an, eine Art Mixtur bildend und „haben scharpf geklungen und stark geschrien". Die Klaviatur enthielt 11 bis 12 Tonstufen von *H* bis *e*, *f*, in diatonischer Folge nach dem dorischen Tetrachord, ganz ohne chromatische Halbtöne. Die Tasten waren noch geraume Zeit fußlang, ähnlich wie in den Klaviaturen großer Kirchenglockenspiele, 3 bis 4 Zoll breit und hatten später fußtiefen Fall, so daß sie nicht ohne Anstrengung niedergedrückt werden konnten. Daher der Ausdruck „die Orgel schlagen". Die Bälge waren sehr klein, zahlreich und nach Art der gewöhnlichen Schmiedebälge gebaut; an eine feste und reine Intonation kann daher, bei dem ungleichen Winddrucke, gar nicht zu denken gewesen sein. Allmählich löste sich die vornean stehende größte Pfeifenreihe, der *Prästant* oder *Prinzipal*, von dem dahinter aufgestellten mixturartigen *Hintersatz* ab und bekam eine eigene Klaviatur, so daß man nun den Prästanten und den Hintersatz jeden für sich allein gebrauchen konnte. Die große, von dem ältesten bekannten Orgelmacher Nikolaus Faber 1361 erbaute Orgel im Dom zu Halberstadt hatte wahrscheinlich gleich von Anfang an drei Klaviere, für den Prinzipal, das volle Werk und den Baß; nach ihrer Renovation im Jahre 1495 hatte sie auch ein Pedal. Letzteres, das Pedal, war schon im ersten Viertel des 15. Jahrhundert in Deutschland aufgekommen; Bernhard der Deutsche, der es 1470 zu Venedig erfunden haben soll, hat es daselbst nur bekannt gemacht.[1]) Obwohl es anfangs nur 8 Claves (von *H-h*) hatte und mit Stricken an die Manualpfeifenventile angehängt

---

[1]) M. Prätorius, *Synt. mus.* II, 96: „Und wie *Sabellicus* schreibt — so hat ein Deutscher mit Namen Bernhardus, das *Pedal* umb das Jahr 1470 aus Deutschlandt gen Venedig in Italiam gebracht." Dieser Bernhard der Deutsche wird für identisch gehalten mit dem 1445 erwählten Organisten an S. Marco in Venedig, Bernardo di Stefanino Murer, und Franc. Caffi sagt (in *Storia della già capp. di S. Marco*, I, 62) „che l'invenzione della pedaliera negli organi vien attribuita da taluno a Bernardo Murer". Danach scheinen beide für eine Person, wenn auch nicht für den Erfinder des Orgelpedals gelten zu können. Bernhard soll ein ausgezeichneter Musiker gewesen sein (*virum in Musica arte praestantissimum*, nennt ihn Sabellicus, bei Prätorius I, 145), aber das ist auch alles, was man von ihm weiß.

war, blieb es doch im Interesse des mehrstimmigen Spiels eine wichtige Bereicherung, denn dadurch wurde das dreistimmige Spiel beträchtlich gefördert, ob zur Erbauung eines Musikfreundes unserer Tage, stünde freilich zu bezweifeln, da der Klang dieser alten Orgeln nach heutigen Begriffen „außer der Maßen unlieblich" gewesen sein muß. Die bedeutenderen Werke hatten nämlich sehr große Prästanten, ihr Manualhintersatz war 30, 40 bis 56fach, ihr Pedalhintersatz 16, 20 bis 24fach mit untermischten Quinten und Oktaven besetzt, „alles grober *Mixtur* Art. Welches dann wegen der größe der *praestanten,* und weil sich ihre *Manual Clavir,* der wenigen *Clavium* halben, nicht in die höhe zur Lieblichkeit begeben können, ein solch tieffes grobes brausen und grewliches grümmeln; auch wegen vielheit der *Mixtur*-Pfeiffen, ein überaus starcken schall und laut, und gewaltiges geschrey (darzu denn der gepreßte Wind rechtschaffen nachgedrucket hat) muß von sich gegeben haben" (Prätorius, a. a. O. II, 99). Der wichtigste Fortschritt war daher die Scheidung des Hintersatzes in Register oder Stimmen durch Einführung der Springlade [1]) zu Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts, und nun ging die Orgel schnell einer größeren Vollkommenheit entgegen. Das Manual erweiterte sich noch im 14. Jahrhundert bis auf zwei Oktaven und darüber. Während des für den Orgelbau sehr fruchtbaren 15. Jahrhundert, in dessen Verlauf eine ganze Reihe großer Orgelwerke zu Augsburg, Nürnberg, Breslau, Nördlingen, Erfurt usw. entstand, stieg der Umfang des Manuals auf drei Oktaven (chromatisch), und die Spielart wurde handlicher, indem sich Breite der Tasten und Tiefe ihres Falles verringerten, so daß man sie bequem spielen, auch schon eine Quint und nicht lange darauf eine Septime und Oktave spannen konnte. Nachher wurde das Pfeifenwerk, das bis um 1500 durchaus Prinzipalmensur hatte, mannigfaltiger in der Konstruktion; man fing an, Pfeifen zu decken, und um 1530 kamen die Rohrwerke auf, wodurch die Klangfarben und Mischungen der Stimmen mehr Reichhaltigkeit und Abwechslung gewannen.

Neben der großen Kirchenorgel, auf die sich alle diese Berichte beziehen, kamen aber, wie schon S. 271 bemerkt, sehr bald kleinere Orgeln für den Hausgebrauch auf: das Portatif (auch Handorgel oder Organetto genannt), ein schmuck gebautes Instrument, das auf den Schoß gesetzt und vom Spieler mit der rechten Hand gespielt wurde, während die Linke den Blasebalg regierte, und das Positif, das aufgestellt und beliebig verrückt werden konnte; man spielte es mit beiden Händen, da ein Calcant die Windzufuhr versorgte. Beide Arten spielen in der Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts eine ebenso große Rolle wie die große Kirchenorgel. (Vgl. dazu E. Buhles S. 243, Anm. 1 genannte Schrift.)

Die Anfänge der Orgelliteratur reichen bis ins zentrale Mittelalter zurück und stehen in engster Verwandtschaft mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit überhaupt. Sind doch die ersten Formen dieser geradezu unter dem Namen „Organum" überliefert (S. 49 ff.). Wir haben uns den Vortrag so zu denken, daß der einstimmige Chor den Cantus firmus sang, während der Organist diesen zugleich mit kontrapunktierenden Gegenstimmen schmückte.

[1]) An deren Stelle wohl noch vor 1600 die von einem Deutschen erfundene einfachere Schleiflade trat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kamen auch die Spannbälge auf.

Die „Organa pura" gehörten zur reinen Orgelmusik. Im 14. Jahrhundert, mit dem Einsetzen der Ars nova und dem plötzlichen Erwachen einer ausgedehnten Pflege des Instrumentenspiels (S. 83), erlebt auch das Orgelspiel einen mächtigen Aufschwung, sowohl in der kirchlichen Musikpflege (Messe, Motette, Hymne), wie in der häuslichen (Chanson, Ballade, Madrigal). Namen wie Joh. de Florentia und Landino, die als berühmteste Musiker ihrer Zeit galten, bürgen dafür. Im 15. Jahrhundert kommen dann bedeutende Orgelspieler aus England, Deutschland und den Niederlanden dazu. Vermutlich hat man schon früh begonnen, Orgelstücke in Buchstabentonschrift niederzuschreiben, ein Verfahren, das sich indessen bald wieder verlor und, mit Ausnahme einiger weniger Proben aus dem 14. Jahrhundert, erst im nächsten wieder und zwar vor allem in deutschen Landen einbürgerte. Italiener, Niederländer und Engländer haben bis ins 16. Jahrhundert hinein ihre Orgelstücke nicht in Buchstabentabulatur überliefert, sondern in einzelnen, mensuriert aufgezeichneten, über oder nach einander geschriebenen Stimmen. Das „Tabulieren" (s. unten S. 248) war Sache der einzelnen Spieler, deren Hauptkunst darin bestand, das betreffende Tonstück aus dem Stegreif mit „organistischen Manieren" zu schmücken, d. h. Koloraturen und sog. Diminutionen, Verzierungen und Triller, Wechsel- und Durchgangsnoten hinzuzufügen. Diese Kolorier- und Diminuierpraxis, von denen uns schon Traktate des 13. Jahrhunderts erzählen, hat sich bis ins 17., ja 18. Jahrhundert hinein in der Instrumentalmusik erhalten.

Über die Orgelkompositionen der florentiner Schule ist schon oben (S. 83f.) einiges gesagt worden. Madrigale, Balladen und Rondeaus des Joh. de Florentia, Landino, Jacobus de Bonina usw. gehören dazu. Berühmt waren ferner der Markusorganist Francesco da Pesaro und der in Venedig bedienstete Deutsche Bernhard Murer, von denen jedoch Orgelkompositionen nicht erhalten zu sein scheinen.

Unter den italienischen Organisten des 15. Jahrhunderts ragt **Antonio Squarcialupi** (gest. um 1479), genannt A. *degli Organi*, hervor, dessen Sammelwerk, der sog. Squarcialupikodex, in der Bibl. Laurenziana zu Florenz, uns die bekanntesten und beliebtesten Orgel- und Instrumentalkompositionen (mit Gesang) des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts überliefert. Sein ebenso berühmter Zeitgenosse **Konrad Paumann** war Nürnberger, blind geboren wie Landino, 1473 gestorben als Organist an S. Sebaldus.

Sein handschriftlich erhaltenes Hauptwerk *Fundamentum organisandi* (um 1452) gestattet, die Kunst nicht nur dieses Meisters sondern die Orgelkunst seiner Zeit überhaupt abzuschätzen [1]. Es enthält teils Übungen im Kolorieren und Diminuieren, teils Orgelbearbeitungen von Volksliedern und ist in der sog. deutschen Orgeltabulatur niedergeschrieben. Die zweistimmigen, für Positif bestimmten Bearbeitungen sind dergestalt vorgenommen, daß die originale Liedmelodie ebenso wie bei den Florentinern, S. 83, und bei den gleichzeitigen englischen Positifstücken im Baß, d. h. in der linken Hand, liegt, wogegen die Oberstimme (rechte Hand) freie Passagen und Ornamentwerk ausführt. Dem Paumannschen Kreise entstammt ferner eine der größten Sammlungen von Orgelstücken des 15. Jahrhunderts, das sog. Buxheimer Orgelbuch [2]. Es enthält 258 vollständige geistliche und weltliche Orgelstücke in deutscher Tabulatur und mag um das Jahr 1460 geschrieben worden sein. Außer mehreren Kompositionen und Spielübungen von Paumann interessieren vor allem die zahlreichen dreistimmigen Bearbeitungen (anonym). Sie sind nicht für das Positif, sondern für die Kirchenorgel mit Pedal bestimmt, das sehr häufig mit „p" vor der betreffenden Linie ausdrücklich gefordert ist. Aber auch wo es nicht vorgeschrieben, war sein Gebrauch selbstverständlich. Eine dem Kodex vorangeschickte handschriftliche Notiz besagt, daß im Falle der Tenor unter den Contratenor gehe, er pedaliter zu nehmen sei, ebenso der Contratenor, falls er tiefer als der Tenor liege. Es konnte also vorkommen, daß Tenor- und Contratenorstimme abwechselnd dem Pedal anheimfielen. Die Oberstimmen zeigen einen außerordentlichen Reichtum an Passagen und kolorierenden Kadenzen, ja ersticken zuweilen unter der krausen Fülle von Zierat und lenken damit die Aufmerksamkeit von dem in der Unterstimme (d. h. in der linken Hand) befindlichen Cantus firmus ab. Wie im Paumann-Codex überwiegen Bearbeitungen weltlicher Lieder: deutscher und französischer; dazu kommen geistliche Melo-

---

[1] Neudruck von F. W. Arnold und H. Bellermann in Chrysanders Jahrbüchern f. musikal. Wissenschaft, Bd. II. Zum folgenden s. ferner C. Paeslers Abhandlung in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1889; M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, I, S. 2 ff., und die auf neuen Grundlagen weiterbauende Schrift von A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. A. Ritter, Geschichte des Orgelspiels, bringt Notenproben, ist aber im historischen Teile veraltet.

[2] Beschreibung und Übertragung zahlreicher Sätze daraus in Monatsh. für Musikgesch. 1888 (Eitner), Beilage. Faksimiles in der soeben (Anm. 1) genannten Schrift des Herausgebers.

dien: *O florens rosa, Christus surrexit, Salve regina* usw., auch Messenbruchstücke, was darauf hinweist, daß die Handschrift auch in der Kirche fleißig benutzt wurde. Viele der zwei- und dreistimmigen Originale kehren in andern Handschriften der Zeit in gewöhnlicher Mensuralnotation wieder (z. B. in den Trienter Codices). Nach den Bearbeitungen des Buxheimer Orgelbuchs kann nicht bezweifelt werden, daß um 1460 die Orgelkunst in Deutschland bereits eine erstaunlich hohe Stufe erstiegen hatte, wenn auch die Schreibweise noch weit entfernt war von dem, was wir heute unter klassischem Orgelsatz zu verstehen pflegen.

Paumann schuf sich einen großen Schülerkreis. Joh. Buchner (Konstanz), Hans Kotter (Freiburg), Wolfgangus (Wien), O. Luscinius (Straßburg) setzten seine Kunst fort und haben mit inhaltreichen Sammlungen von Orgelstücken, sog. *Fundamentbüchern*, Zeugnisse ihres Fleißes und ihrer Eigenart hinterlassen. Sein bedeutendster Nachfolger war **Paul Hofhaimer** in Wien (gest. 1537).

Die älteste als solche nachweisbare Orgeltabulatur ist englischer Abkunft und gehört dem Anfange des 14. Jahrhunderts an. Sie wurde beschrieben und übertragen von Joh. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation II, III (Nr. 78), nachdem bereits Wooldridge in Early Engl. Harmony ein Faksimile veröffentlicht hatte. Die Oberstimme ist in gewöhnlichen Mensuralnoten auf ein Fünfliniensystem notiert, die Unterstimme (zuweilen mit Doppelgriffen) in gotischen Buchstaben. Diese Notierungsart kehrt im 15. Jahrhundert in Deutschland wieder, ohne in der Zwischenzeit, wie es scheint, häufiger benutzt worden zu sein. Ganz anders die italienische Orgeltabulatur. Diese bedient sich nicht der Buchstabentonschrift, sondern benutzt die üblichen Liniensysteme. Da aber fünf Linien nicht immer ausreichten und das Einführen von Hilfsstrichen über oder unter dem System als lästig empfunden wurde, zog man gleich von Anfang an sechs Linien. Auf diese Art notierten die Florentiner Trecentisten ihre Kompositionen für Orgel und Instrumente[1]. Späterhin (im 16. Jahrhundert) wählt man für die rechte Hand ein Fünfliniensystem, für die Linke ein Sechsliniensystem; doch kommen bis 1600 und darüber hinaus häufig Varianten vor (z. B. bei Diruta, 1609, fünf und acht Linien). Wo sich italienische Kompositionen in dieser Weise notiert finden, ist an ihrer Bestimmung für Orgel (oder Klavier) nicht zu zweifeln. Doch wurde schon oben (S. 120) bemerkt, daß die Italiener und Niederländer des 15. Jahrhunderts bei der Komposition von Orgelstücken sich dieser Tabulatur nicht bedienten, sondern die einzelnen Stimmen in gewöhnlichen Fünfliniensystemen hintereinander notierten. Dem Spieler und seiner privaten Geschicklichkeit kam es zu, sie entweder prima vista abzuspielen oder sich eine mehr oder weniger übersichtliche „Tabulatur" herzustellen. Die ältere deutsche Orgeltabulatur, in der auch das obengenannte englische Dokument geschrieben ist, bestand in einer Kombination von Noten- und Buchstabenschrift, und zwar wurde die oberste

[1]) Vgl. die Faksimiles solcher in dem von R. Gandolfi herausgegebenen Prachtwerk „Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze", 1892.

Stimme auf ein Liniensystem für sich mit Mensuralnoten in der gewöhnlichen Weise geschrieben, die übrigen Stimmen dagegen finden sich mit Buchstaben (deutsche Kurrentschrift) darunter notiert. Die tiefste (große) Oktave (entweder mit F, H oder C anfangend) erhielt große, die nächste (kleine) Oktave kleine Buchstaben, die darauffolgende Oktave kleine Buchstaben mit einem Strich, die nächste solche mit zwei Strichen. Die Dauer der Töne wurde durch Punkte, Striche oder geschwänzte Striche (Fähnchen) angezeigt, und zwar bedeutete ein Punkt über dem Buchstaben den Wert einer ganzen Taktnote (Brevis), ein Strich deren Hälfte, ein Strich mit Fähnchen deren Viertel, mit zwei Fähnchen deren Achtel usw. Bei einer Folge mehrerer Fähnchenwerte verband man die einzelnen Vertikalstriche durch gemeinsame horizontale Balken, ähnlich wie es noch heute bei Achtel- oder Sechzehntelfolgen üblich ist. Pausen wurden durch dieselben Zeichen über einem Horizontalstrich angezeigt. Haben Noten des obersten Systems einen Strich mit Querbalken am untern Ende des Kopfes (⸸), so bedeutet das Tonerhöhung (♯), haben sie an derselben Stelle ein nach links gebogenes Häkchen, so wird ein Mordent mit unterem Hilfston gefordert.

Die neuere deutsche Orgeltabulatur ist ganz ähnlich beschaffen, nur wird bei ihr auch die oberste Stimme mit Buchstaben notiert, und Erhöhungen sind durch Häkchen (Schleife) am Buchstaben kenntlich gemacht. Erniedrigte Töne, also solche mit ♭, wurden nicht gebraucht, dafür setzte man die erhöhten tieferen, schrieb also statt es „dis", statt as „gis" usw.[1]) — Diese neuere Orgeltabulatur ist bis ins 18. Jahrhundert namentlich in norddeutschen Organistenkreisen in Gebrauch geblieben. Man bediente sich ihrer sogar häufig zum Absetzen von mehrstimmigen Gesangswerken, intavolierte Motetten, Kanzonen, Messensätze usw. Die ältesten im Originaldruck vorhandenen Orgelstücke (drei- und vierstimmige Kontrapunkte, meist über geistliche Melodien) finden sich in „Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten" usw., von Arnolt Schlick, Mainz 1512. Um Mitte des Jahrhunderts kommen Drucke von Orgelwerken schon häufiger vor, z. B. die in den Jahren 1547 und 1549 erschienenen zwei Bücher Ricercari des niederländischen Organisten Jacob Buus, und die *Fantasie e Ricercari* von Adrian Willaert und Cyprian de Rore (1549).

Die Lehren Hofhaimers und Buchners setzten sich in Deutschland bis ans Ende des 16. Jahrhunderts fort. Nicht nur sind die nunmehr immer häufiger im Druck erscheinenden Unterrichtswerke und Tabulaturbücher der Jüngeren nach dem Muster der Älteren angelegt, sondern auch die Praxis des Kolorierens ist im wesentlichen dieselbe geblieben. Aber die jüngere Generation tritt vor der älteren darin zurück, daß sie viel weniger Gewicht auf die Betätigung der eigenen Phantasie legt, d. h. ihre Aufgabe weniger im kunstvollen Bearbeiten gegebener Melodien sieht, als sich viel-

---

[1]) Beispiele für beide Tabulaturarten finden sich zahlreich, z. B. in Kiesewetters Aufsatz „Die Tabulaturen" usw. in der Allgem. Musikzeitung 1831, in Arnolds und Paeslers genannten Abhandlungen über Paumanns und Buchners Orgelbücher, Bellermanns „Der Kontrapunkt" usw.

mehr begnügt, Werke fremder Meister zu kolorieren und diminuieren. Waren die älteren Orgelmeister zugleich phantasievolle Komponisten und treffliche Kontrapunktiker, so schränkt sich bei den Neueren die Kunst des Orgelspiels mehr und mehr auf die virtuose Handhabung der Diminutionsmanier ein. Man pflegt diese Gruppe daher geradezu unter dem Namen deutsche Koloristen zusammenzufassen. Zu dieser Gruppe gehören Elias Nicolaus Amerbach, seit 1560 Organist der Thomaskirche in Leipzig (Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571; Ein new kunstlich Tabulaturbuch, Leipzig 1575); Bernhard Schmid d. Ä., seit 1560 Organist in Straßburg (zwey Bücher Einer Newen kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument, Straßburg 1577); Jakob Paix, geboren zu Augsburg, Organist zu Lauingen (Ein Schön Nutz- und Gebreuchlich Orgel Tabulatubuch, Lauingen 1583); Johann Woltz, seit 1575 Organist in Heilbronn (Nova Musices Organicae Tabulatura, Basel 1615) und andere. In ihren Tabulaturbüchern finden sich Motetten der berühmtesten Meister, geistliche und weltliche Lieder, Passamezzi, Gagliarden und andere Tänze, außerdem Stücke wie Capricci, Intonazioni, Contrapunti, Toccate, Praeambula, Canzoni usw., in der Hauptsache also kleine präludierende Sätze, oft mit vielen laufenden Noten, wie sie „ein Organist oder Cembalist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greiffet, ehe er ein Mutet oder Fugen anfahet, aus seinem Kopf vorher fantasirt mit schlechten entzeln Griffen und Coloraturen". — Wichtig dabei ist, daß die Koloristen dem Tanzliede, wie es durch die Lautenisten vorgebildet war, ferner der melodischen Variation erhöhte Aufmerksamkeit schenken und damit neben dem kirchlichen Stil auch den weltlichen weiter ausbilden helfen. Durch sie wurde der Instrumentalstil mehr und mehr von den Fesseln der Polyphonie befreit und einer gewissen Selbständigkeit entgegengeführt, die ihrerseits wieder der Bildung eigener, originaler Spielformen Vorschub leistete.

Unter den ersten selbständigen Formen der Orgelkomposition begegnet uns das Praeambulum (Priamel), das schon vor Paumann vorkommt und in der gleichzeitigen Lautenmusik eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt.[1]) Es sind diese Präambeln kurze, gern auf einen Orgelpunkt gebaute Sätze ohne besonders hervortretende formale Gliederung, bestimmt, im Kirchendienst den Gesängen voran-

---

[1]) Ansätze dazu finden sich bereits in der oben S. 246 genannten englischen Handschrift des 14. Jahrhunderts; s. Wolf, a. a. O. I, S. 358.

gestellt zu werden und den Ton derselben anzugeben. Sehr oft heißen sie deshalb schlechthin „Intonation“, auch wohl „Pausa“.[1]) Weiterhin erscheint, ebenfalls aus der Lautenmusik (Petrucci 1508) herübergenommen, das Ricercar. Über die Dürftigkeit des Präambulums weit hinausgehend, zeigt das Ricercar von Anfang an die Hinneigung zu fugenartiger oder doch wenigstens imitierender Satzarbeit und wird deshalb von Prätorius erklärt „Ricercare: mit Fleiß erforschen und nachsuchen, dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß und nachdencken aus allen winckeln zusammengesucht werden muß“. Ein besonderes Kennzeichen des Ricercar ist aber, daß es nicht durchweg an einem einzigen Thema festhält, sondern aus mehreren in einander übergehenden Abschnitten besteht, von denen jeder seine eigene thematische Durchführung hat. Es ähnelt also hierin der Motette, die ebenfalls bei jedem neuen Textgedanken neue thematische Durchführungen beginnt. Anders die Fantasia, die die Tendenz zu einheitlicher Thematik unverkennbar ausprägt und dadurch der Gesangskanzone näher steht. Eine dritte Gattung, die Toccata, kam unter diesem Namen zwar erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf, war aber nichts anderes als eine Fortbildung des alten Präludiums, d. h. diente als Einleitung oder Intonation, nunmehr freilich in der Form eines aus vollgriffigen Akkorden und rauschendem Passagenwerk bestehenden glänzenden Virtuosenstücks. Endlich trat um 1584 die Canzone zu den schon bestehenden Formen. Sie war den Organisten längst vertraut aus Übertragungen französischer Gesangskanzonen (Girol. Cavazzoni 1543, Andrea Gabrieli 1571), avancierte aber durch den Brescianer Organisten Florentio Maschera zu einem originalen Spielstück für Orgel und bleibt von nun an — auch in der mehrstimmigen Instrumentalmusik — beinahe ein Jahrhundert lang eine der beliebtesten Formen.

Unter den Meistern, die in diesen neuen Gattungen des Orgelspiels Hervorragendes leisteten und durch die Macht ihrer Persönlichkeit weit über die Grenzen ihres Vaterlandes hinauswirkten, stehen Jacob Buus (geboren in Brügge, 1541 Organist an S. Marco, Ricercari 1547), Adrian Willaert (Fantasie, Ricercari, Contrapunti a 3, 1559), Andrea Gabrieli (Ricercari 1585; Madrigali e Ricercari 1589; Intonazioni 1593; Ricercari [drittes Buch]

---

[1]) Beispiele bei Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Bd. II; Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik u. a. Andere Namen für Präambulum sind „Tastar le corde“, in Spanien Tañer.

1596; Canzoni alla francese 1605); Claudio Merulo (1533 geboren, Schüler Willaerts in Venedig und seit 1557 dort Marcusorganist, gestorben 1604; Canzoni 1592, Toccate 1598, 1604; Ricercari 1906); Giov. Gabrieli (mehrere Ricercars und Canzonen in verschiedenen Sammelwerken); ferner Luzzasco Luzzaschi, Vincenzo Bellhaver, Giuseppe Guammi, Girolamo Parabosco u. a.[1]) Der glänzendste Virtuose unter ihnen war **Merulo,** dessen Name in der Geschichte der Klavier- und Orgelmusik für immer als der Schöpfer der Toccata großen Stils fortleben wird. Weit entfernt sowohl von zusammenhangslosem Phantasieren wie von gezwungenem Bewegen in einer starren Form, hält sie die Mitte zwischen Freiheit und Gebundenheit, indem der Strom spontanen Gefühlsergusses, wie er in den rollenden Passagen, untermischt mit getragenen Harmonien, zum Ausdruck kommt, eingedämmt und aufgehalten wird durch längere Partien im strengen, fugierten Stil, so daß das Ganze eine glückliche Mischung von Phantastischem und logisch Gebundenem darstellt. Die Trockenheit und Unfruchtbarkeit der deutschen Koloristen sticht merkwürdig ab gegen die Phantasiefülle dieses italienischen Künstlers. Weniger Erfolge hatte Merulo als Vokalkomponist (Cantiones sacrae, Motetten usw.); dagegen war er als Lehrer angesehen und erzog in Girolamo Diruta einen Schüler, dessen Lehrbuch „Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi e instromenti da penna" (2 Teile 1597 und 1609) eine schätzbare Quelle für die Praxis des Klavier- und Orgelspiels seiner Zeit geworden ist.[2])

Seine Höhe erreichte aber das Orgelspiel in Italien unter **Girolamo Frescobaldi.** Zu Ferrara 1583 geboren, unter Luzzaschi herangebildet, soll er 1607 als Organist in Mecheln gewaltet haben, war aber 1608 bereits wieder in Rom, um als Nachfolger Ercole Pasquinis den gleichen Dienst an der Peterskirche zu versehen. Dieses Amt hat er mit einer kurzen Unterbrechung in den Jahren 1628—33, die er in Florenz verbrachte, bis zu seinem Tode 1643 versehen. Sein erstes Werk (fünfstimmige Madrigale) ließ er 1608 in Antwerpen drucken; kurz darauf erschien in Mailand noch in demselben Jahre sein erstes Orgelwerk, das erste Buch Fantasie a

---

[1]) Neudrucke bei Ritter, Wasielewski usw., vor allem aber bei Torchi im 3. Bande der Arte musicale in Italia, wo ein ziemlich vollständiges Bild der italienischen Orgelkomposition von etwa 1540 bis 1560 geboten wird. Zur Geschichte der einzelnen Formen s. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 24 ff.

[2]) C. Krebs, Gir. Dirutas Transilvano, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, S. 307 ff.

quattro. Es folgten seit 1614 Toccate e Partite, Ricercari e Canzoni francese (1615, 1627), Capricci (1624), Canzoni (1628 und später; einen Band gab Vincenti 1645 nach Frescobaldis Tode heraus). Frescobaldis Orgelspiel zog so mächtig an, daß seine Verehrer ihm von Stadt zu Stadt folgten, und als er sich in Rom zum erstenmal öffentlich hören ließ, nicht weniger als 30000 Zuhörer in den Hallen der Peterskirche lauschten.[1] Was seine Kompositionen über die der Früheren, auch Merulos, hinaushebt, ist eine größere geistige Durchdringung der Formen, der Tokkaten sowohl wie der Canzonen, Ricercars und Fantasien. In seinen Tokkaten z. B. stehen die Episoden phantastischen Charakters nicht mehr so abgeschlossen neben den Episoden in gebundener Schreibweise wie noch bei Merulo, sondern beide Elemente, Fugen und Imitationen auf der einen, glänzendes Laufwerk und Akkordfolgen auf der andern Seite durchdringen sich, spielen ineinander über und geben so der Form einen streng einheitlichen und geschlossenen Charakter. Ähnliches ist an seinen Kanzonen zu bemerken: während sich bei den Älteren die einzelnen Glieder oder Abschnitte der Kanzone in der Hauptsache durch verschiedene Taktmaße von einander unterschieden und dadurch mehr äußerliche Kontrastwirkungen erzielten, bindet Frescobaldi diese einzelnen Abschnitte (meistens fünf) dadurch fester an- und untereinander, daß er sie in motivische Verwandtschaft setzt, d. h. das Thema des ersten Abschnitts in den späteren in rhythmischer oder melodischer Umbildung wiederkehren läßt. Auch hier wird dadurch eine größere Geschlossenheit erreicht. Mit den Kanzonen sind die Capricci verwandt, die bei ähnlicher äußerer Anlage den besonderen Zweck verfolgen, eigenartige musikalische Probleme zu lösen, also gewissermaßen besonderen „Launen" des Tonsetzers entsprungen sind. So schreibt er ein *Capriccio di durezze,* das aus lauter starken Dissonanzen besteht, ein *Capriccio cromatico* und *pastorale,* ein Capriccio mit Anwendung alter niederländischer Lesekunststücke usw., überall Geist und originelle Erfindung mit Schwung und technischen Neuerungen verbindend. Nicht zuletzt sind auch seine Partiten, d. h. Tanzzyklen zu erwähnen, in denen das Kunstmittel

[1] Baini, *Palestrina* I, 147 (Anm. 236). Pietro della Valle schrieb 1640 (in Doni *Opere* II, 253): *Non ci e stato di gran fama un Ercole* [Pasquini] *in San Pietro, un Frescobaldi, che oggi vive, — che già lo faceva stupire —?* Biographisches Material vor allem bei F. X. Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1887. Haberl gab auch eine reiche Auswahl von Frescobaldis Orgelsätzen heraus (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

der Variation aufs reizendste und überraschendste zur Verwendung kommt. Frescobaldi verarbeitete darin Einflüsse, die ihm von der Variationskunst der Niederländer gekommen waren.

Anzumerken ist an dieser Stelle, daß Frescobaldis Orgel- und Klavierwerke einem Brauche der Zeit gemäß in zweifachen Ausgaben erschienen, nämlich teils in Partiturdrucken, teils in Stimmdrucken. War ein Orgel- oder Klavierstück polyphon gearbeitet (Kanzonen, Fugen), so daß mehrere reale Stimmen nebeneinander herliefen, so gestattete das gewöhnliche Druckverfahren mit Metalltypen keine Vereinigung dieser Stimmen auf zwei Systeme. Man gab daher jeder Stimme ein eigenes System und nannte die auf diese Weise angeordneten Typendrucke *Partitura* (Frescobaldis op. 1, 3, 4, 7, 8, 9). Bei nicht kontrapunktisch durchgearbeiteten Stücken (Tokkaten, Partiten, Choralbearbeitungen) wurde dagegen das Doppelliniensystem beibehalten und das Ganze in Kupfer gestochen. In diesem Falle liegt eine *Tabulatura* vor (Frescobaldis op. 2 und 5). Der Bequemlichkeit halber und um Hilfsstriche bei sehr hohen oder tiefen Noten zu vermeiden, erhält hier jedoch das System für die rechte Hand s e c h s Linien (mit dem C-Schlüssel auf der untersten Linie), das System für die linke Hand a c h t Linien (mit dem F-Schlüssel auf der vierten, dem C-Schlüssel auf der sechsten Linie von unten).

Da die meisten Canzoni aller francese a 4 des 16. Jahrhunderts in Partiturdruck erschienen (zwei Beispiele von Flor. Maschera in Wasielewskis Notenbeilagen zur Schrift „Die Violine im 17. Jahrhundert"), so stand ihrer Ausführung durch vier einzelne Streich- oder Blasinstrumente nichts im Wege. Umgekehrt waren Kanzonen, die für Streichinstrumente in Stimmen erschienen waren, in gleicher Weise für die Orgel verwendbar, der Spieler brauchte sie sich nur zu „intavolieren".

Als Komponist wie als Spieler gleich ausgezeichnet, sammelte Frescobaldi einen großen Schülerkreis um sich, dem auch die Deutschen Froberger und Fr. Tunder angehörten. Ihm nahe, aber bereits neueren Strömungen zugänglich, stand B e r n a r d o P a s q u i n i, von dem noch später zu sprechen sein wird. Doch sind es von jetzt ab vorzugsweise Niederländer und Deutsche, die die Orgelkunst weiter entwickeln; Italien steuert fortan nur wenig, ja schließlich gar nichts mehr dazu bei, seine Mission war erfüllt und ging auf andere Gebiete des musikalischen Schaffens über.

Neben Italien und Deutschland hat aber auch S p a n i e n im 16. Jahrhundert einige tüchtige Orgelspieler und Komponisten aufzuweisen: A n t o n i o C a b e z o n (1510 blind geboren in Madrid, gestorben daselbst 1566), dessen Sohn H e r n a n d o C a b e z o n, und T h o m a s d e S a n t a M a r i a. Cabezon, der Vater, ist der bedeutendste. Das von seinem Sohne 1578 herausgegebene Hauptwerk heißt *Obras de musica* und enthält Übungen in fortschreitender Folge, Hymnen- und Motettenbearbeitungen, Ricercars, die hier *Tientos* heißen, auch Variationen über Volkslieder kommen

vor.[1]) Cabezons Musik zeigt eine vornehme Zurückhaltung in Dingen der Koloratur, die er nicht im Übermaße verwendet wie die Deutschen, sondern nur dort anbringt, wo der Ausdruck durch sie gehoben und verstärkt wird. In den Tientos spielt, wie bei den Italienern, die polyphone, fugierte Arbeit eine Rolle, während in den Liedbearbeitungen und Variationen das akkordische Element vorherrscht. Ihm schließen sich Hernando und Santa Maria an mit schönen, würdevollen Sätzen[2]). Unter portugiesischen Virtuosen ragt der Padre Manuel Rodriguez Coelho hervor, um 1620 Klavierist der königlichen Kapelle in Lissabon (*Flores de musica,* Lissabon 1620).

Frankreich besitzt um diese Zeit keine Größe im Orgelspiel, die sich Merulo oder Cabezon an die Seite stellen ließe. Was wir an Orgelmusik bis jetzt kennen, befindet sich ohne Angabe von Autoren hauptsächlich in den sieben großen Sammelwerken, die Pierre Attaignant (S. 236) von 1530 an in Paris veröffentlichte. Bestimmt sind die Kompositionen für „Orgues, Espinettes, Manichordions et tels semblable instruments". Klavier- und Orgelmusik sind also noch vereint; für weltliche und Liedbearbeitungen wird man selbstverständlich das Spinett, für Bearbeitungen kirchlicher Melodien die Orgel gewählt haben. Die großen Formen der Italiener, Ricercar, Fantasie, Toccata, fehlen bei Attaignant, dagegen stehen die Tanzbearbeitungen auf der Höhe und weisen auf das eminente Geschick, das die Franzosen von je in der Erfindung und scharfen Charakterisierung von Tanztypen besessen haben. In der späteren französischen Klaviersuite findet dieser Literaturzweig seine Fortsetzung (Kap. XVII).

Eine große Rolle neben der Orgel spielten wegen ihrer Fähigkeit, auf bequeme Art die Harmonie darzustellen, ziemlich früh die Klaviatursaiteninstrumente *Clavichord* und *Virginal* (Clavicymbalum, Spinett). Namentlich das Clavichord erklärt Prätorius „für das Fundament aller *clavirten Instrumenten,* als Orgeln, *Clavicymbeln, Symphonien, Spinetten, Virginall* etc.[3]) Doruff auch die

---

[1]) Neudrucke bei Ritter a. a. O.; ein vollständiger Neudruck der *Obras* in Fil. Pedrells Hispaniae schola musica sacra (4 Bände).

[2]) Eine treffliche Choralbegleitung von Hernando Cabezon über *Ave maris stella* bei Ritter, II, S. 91.

[3]) Die hier genannten Saiteninstrumente mit Klaviatur zerfallen durch Verschiedenheit der Konstruktion und Klangerregungsart in zwei Klassen: beim Clavichord wurden die Saiten durch Metallstifte, die auf dem hinteren Hebelende der Taste standen, angeschlagen; beim Clavicymbel, Spinett und Virginal hingegen mit

Discipuli Organici zum anfang *instruirt* und unterrichtet werden: Unter andern fürnemlich darumb, daß es nicht so große mühe und unlust gibt mit befiddern, auch vielen und offtern umb- und zurechtstimmen".

Der Erfinder der Klaviatursaiteninstrumente ist nicht bekannt. Daß Guido von Arezzo, den man dafür gehalten hat, es nicht sein kann, geht daraus hervor, daß die Zeit ihrer Entstehung frühestens in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt. Johannes de Muris kennt weder Clavichord noch Virginal; er nennt zwar ein Instrument „Symphonie", setzt aber hinzu „oder Organistrum", meint also damit die Bettlerleier oder Ville (S. 103). Die Keime der Saiteninstrumente mit Tastatur, als deren Heimat wohl wahrscheinlicher noch Italien als Deutschland anzusehen ist, liegen in zwei uralten Instrumenten, dem *Monochord* und dem *Psalter*. Von jenem stammt das Clavichord, von diesem das *Virginal* oder *Spinett*. Das ursprünglich nur zu Zwecken der Tonbestimmung dienende Monochord war eine lange schmale Lade mit darüber gespannter Saite, die durch einen beweglichen Steg nach einem darunter verzeichneten Gradmesser teilbar war. Die Griechen kannten es aber schon mit mehreren Saiten (Helikon), wie es denn auch bald nach Guido schon deren vier hat, für jeden die vier authentischen Töne mit ihren Plagalen. Dann kam man auf den Gedanken, zur Beseitigung des lästigen Verschiebens der Stege Claves mit Tangenten anzubringen, die die Saite zugleich teilten und erklingen machten, wobei also eine und dieselbe Saite, an verschiedenen Stellen angeschlagen, für mehrere Töne diente. Dasselbe war nachmals beim Clavichord der Fall; auch bei ihm wurden an einer und derselben Saite mehrere Töne hervorgebracht, indem die Tangenten beim Anschlagen verschiedene klingende Teile davon abgrenzten. Prätorius (*Syntagm.* II, 60) und sein Vorgänger Sebastian Virdung sagen sogar ausdrücklich, daß das Clavichord auf solche Art aus dem Monochord hervorgegangen sei.

Bezüglich des Virginal (später Spinett genannt)[1]) sagt Virdung aber weiter (bei Prätor. II, 76): „ich bin der Meinung, daß das Virginal, welches man mit den Clavibus und Federkielen schlägt, erstlich von dem [dreieckigen] Psalterio zu machen erdacht sei." Auf dem Psalter hatte jeder Ton seine eigene Saite, eine immer länger als die andere, genau wie beim Virginal. In dieses verwandelte sich der Psalter, indem an die Stelle des Plektrums, womit man seine Saiten riß, die Klaviatur mit den Federkielen trat. Einen Schallkasten hatte er schon. „Und wie-

---

kleinen, aus Rabenkielen verfertigten Zungen geschnellt oder gerissen. Das Clavicymbalum *(Cembalo)* unterschied sich von dem viereckig gestalteten Spinett nur durch seine Flügelform. Spinett und Virginal sind ein und dasselbe. Man nannte diese Instrumente mit Federkielen *Instrumenta pennata* oder *da penna*. Das oben angeführte Wort *Symphonie* (wie auch „Instrument" in specie) bedeutet hier nichts anderes als Spinett oder Clavicimbel.

[1]) In Deutschland „Jungfernklavier". Der Name Virginal wird fälschlich mit der „jungfräulichen" Königin Elisabeth von England in Zusammenhang gebracht; er existierte bereits 1511 (bei Virdung), während Elisabeth erst 1533 geboren wurde. Allerdings hatte das Virginal seine Heimat in England und wurde dort besonders vom weiblichen Geschlecht gespielt (s. unten). Der Name Spinett kommt angeblich von Johannes Spinetus oder Spinetti, der es um 1500 erfunden haben soll.

wohl das Virginal gleich einem Clavichordio in einen langen Laden gefaßt wird," fährt Virdung fort, „so hat es doch viel andere Eigenschaften, so sich mehr mit dem Psalterio als mit dem Clavichordio vergleichen: Sintemal man zu einem jeglichen Clave eine sonderliche Saite haben muß, und eine jegliche Saite länger und höher denn die andere muß gezogen sein: daher denn aus dem Verkürzen und Abbrechen der Saiten [durch den Steg] fast ein [dem Psalterium ähnliches] Triangel auf dem Instrument- oder Virginalkasten erscheint."

Das Virginal war also von vornherein „bundfrei", jeder Ton hatte seine Saite, während das Clavichord vom Monochord her die mangelhafte Einrichtung mitbrachte, daß es nicht „bundfrei" war, d. h. daß nicht ein jeder Ton und Clavis seine eigene Saite hatte, sondern ein und dieselbe Saite, durch verschiedene Claves an verschiedenen Stellen (Bünden) angeschlagen, für mehrere nebeneinander liegende Töne dienen mußte, die demnach nie zusammenklingend gebraucht werden konnten.[1]) Dem stark und hell tönenden Psalter entsprechend, hatte auch das gleich ihm mehrchörig bezogene Virginal einen durchschlagenden glänzenden Klang, während sich das Clavichord mit seinen einfachen dünnen Metallfäden bei weitem stiller, allerdings aber auch viel edler, beseelter anhören ließ, sodaß noch Mattheson im Neueröffneten Orchester, Hamburg 1713, S. 264 sagt: „Will einer eine *delicate* Faust und reine Mannier hören, der führe seinen *Candidaten* zu einem sauberen *Clavicordio*; denn auff großen, mit 3. à 4. Zügen oder Registern versehenen *Clavicymbeln*, werden dem Gehöre viele *Brouillerien echappiren*, und schwerlich wird man die Manieren mit *distinction* vernehmen können." Anfangs hatte das Clavichord nur 20 Claves „nach der Scala Guidonis; denn an statt eines jeden Bundes uffm *Monochordo*, hat man einen *Clavem* uffm *Clavichordio* gemacht; Und sind anfangs nicht mehr denn 20. *Claves* allein in *genere Diatonico* gemacht worden, darunter nur zweene schwartze *Claves*, das ♭ und ♭ gewesen: denn sie haben in einer Octav nicht mehr als dreyerley *Semitonia* gehabt, als *ab*, ♮*c* und *ef*, wie dasselbe noch in gar alten Orgeln zu ersehen. Hernach aber hat man den Sachen weiter nachgedacht, und aus dem *Boëtio* nach dem *genere Chromatico* mehr *Semitonia* darzu gebracht" usw. (Prätorius, Synt. II, 60). Um 1500 kommt es schon mit einem Umfange vom großen *F* bis zweigestrichenen *g* chromatisch vor, und um 1600 hatte es bereits das große *C* zum Grundtone und ging in der Höhe bis dreigestrichen *c*, *d* oder *f*; auch duplierte man zuweilen die Semitonien, um eine reine Enharmonik herzustellen (S. 163). Das alte dreieckige oder trapezförmige Psalterium aber erhielt sich, ungeachtet der Beliebtheit des Clavichords und Virginals, noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch. Auch die Verbindung des Clavichords mit einem oder einigen Flötenregistern (*Claviorganum*) war sehr häufig und ist neuerdings wieder aufgegriffen und modernisiert worden.[2])

---

[1]) Der Name „Bund" war von der Lautenpraxis (s. unten) herübergenommen; denn bei der Laute wurde ebenfalls ein und dieselbe Saite für verschiedene Töne gebraucht, d. h. mittels der „Bünde" verkürzt oder verlängert. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat man angefangen, wenigstens zwei Töne, *d* und *a*, bundfrei zu machen, aber erst um 1725 stellte Daniel Faber, Organist zu Craylsheim im Anspachischen, das erste durchaus bundfreie Clavichord her.

[2]) Zur Geschichte der älteren besaiteten Klavierinstrumente s. den vorzüglichen Aufsatz von C. Krebs in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII und IX.

Während in Italien und Deutschland im 16. Jahrhundert feste Grenzen zwischen Orgel- und Klaviermusik noch nicht bestanden, vielmehr die Wahl des einen oder andern Instrumentes von Fall zu Fall, je nach Zweck und Charakter des vorzutragenden Stücks vom Spieler getroffen wurde, begegnet uns in England um dieselbe Zeit eine Literatur für Tasteninstrumente, die nachweislich zum größten Teile dem Klavier, nicht der Orgel angehört. Unter König Heinrich VIII. (1509—1547) hatte das englische Musikleben einen neuen Aufschwung genommen. Dieser steigerte sich unter der sehr musikalischen Königin Elisabeth (1558—1603) zu einer wahren Blüte, deren schönster Trieb in der sogenannten Virginalmusik zur Entfaltung kam.

Die Quellen für die Kenntnis der Virginalmusik fließen sehr reichlich; sie finden sich angeführt bei Seiffert a. a. O. S. 54 f. Die hauptsächlichsten sind: Das *Fitzwilliam Virginal Book*, auch wohl fälschlich Queen Elizabeths book genannt (Neuausgabe von Fuller-Maitland und Barclay-Squire in zwei Bänden bei Breitkopf & Härtel). Es wurde im Zeitraum von etwa 1564—1625 geschrieben und enthält im ganzen 297 Stücke; *Lady Nevells book* vom Jahre 1591; *Parthenia or the Maidenhead of the first musick that ever was printed for the Virginals*, 1611 in London in Kupferstich erschienen (Neudruck vollständig bei Farrenc, Trésor des pianistes, zum Teil von Rimbault im 19. Bande der Publikationen der Musical Antiquarian Society 1847). Proben enthalten fast alle neueren Klavieranthologien (Pauer, Köhler usw.). Die Notation der Virginalstücke erfolgte auf zwei Systemen mit je sechs Linien gleich der italienischen Tabulatura (S. 254), und zwar mit hohlen (weißen) Noten. Geschwärzte Noten erscheinen nur bei eintretender dreizeitiger Taktmessung. — Eine Reihe eigentümlicher Verzierungszeichen, z. B. / für einen Vorschlag, kurzen Schleifer, auch Mordent, // für den langen oder kurzen Triller, daneben Kreuze, Punkte, Häkchen, Bebungszeichen usw., alle abweichend von den italienischen und französischen Bezeichnungen, weisen auf den autochthonen Ursprung der englischen Klaviermusik (die genannten Neudrucke enthalten einige Faksimiles).

Es sind nahezu drei Generationen, die am Ausbau der englischen Virginalmusik gearbeitet haben. Ihre Blüte erstreckt sich von etwa 1550 bis 1650. Zur ersten Generation wären zu rechnen Thomas Tallis (ca. 1510—1585), Rob. Parsons (ca. 1520 bis 1569), William Blitheman (ca. 1540—1591); zur zweiten: William Bird (Schüler von Tallis und bereits oben S. 157 als Madrigalkomponist erwähnt, 1543—1623), Orlando Gibbons (ca. 1570—1625), John Bull (Schüler von Blitheman, 1563 bis 1628), Peeter Philips (ca. 1550—1625); zur dritten: Thomas Morley (s. oben S. 158, Schüler Birds, 1557—1602), Thomas Tomkins (gest. 1656), Ferdinand Richardson (1558—1618)

und John Munday (gest. ca. 1630), denen sich indes noch weitere Namen anschließen.

Überschaut man, was die Virginalsammlungen an Musik bieten, so fällt auf, daß nicht nur die Stücke kirchlichen Charakters, Fantasien und Ricercars in Fugengestalt, Bearbeitungen geistlicher Gesangsstücke der Zahl nach zurücktreten hinter weltlicher Musik, sondern daß auch der Stil durchschnittlich scharf absticht von dem kirchlichen Orgelstil der Italiener. Wir haben hier einen durchaus eigenen, selbständigen und wirklichen Klavierstil vor uns, wie er nur von starken schöpferischen Individualitäten geschaffen werden konnte. Ihre bedeutsamsten, in der Folge mächtig auf den Kontinent herüberwirkenden Leistungen vollbrachten die Virginalisten in der Gattung der Variation. Je nach dem zugrunde liegenden Thema sind Choralvariationen (d. h. über eine gregorianische Choralmelodie) und Lied- und Tanzvariationen zu unterscheiden. Auch in Italien gab es Choralbearbeitungen mit gelegentlicher Heranziehung des Variationsprinzips, Stücke aber, in denen das Thema nicht wirklich variationsmäßig behandelt, sondern kunstvoll entweder als Ober-, Mittel- und Unterstimme mit einem polyphonen Stimmengeschling umgeben wurde. Die Virginalisten kennen diese motettische Choraldurchführung zwar auch, viel häufiger aber kommt die wirkliche Choralvariation vor, die sich so darstellt, daß das Thema in allen Variationsabschnitten unverändert liegen bleibt und nur die Kontrapunkte sich ändern. Indem das Thema somit jedesmal deutlich hindurchklingt und die übrigen Stimmen nur neue Motive, neue Passagen, neue Figuration, ja auch veränderte Harmonien hinzubringen, tritt es immer wieder in neue, überraschende Beleuchtung. Es entwickelt sich ein organisches Leben, das an Merkmalen künstlicher Stimmverflechtung zwar arm, an anregenden phantastischen Wendungen aber um so reicher ist. Wie ganz anders sieht die große Variationenphantasie von John Bull über die Töne „ut re mi fa sol la" [1]) aus als eine Choralbearbeitung etwa von Arnold Schlick oder Hans Buchner! Hier fühlt man sich schon unwillkürlich an die Form der Chaconne erinnert, die alsbald in die Orgelliteratur eintritt und gerade bei den Virginalisten in Gestalt der sogenannten *Grounds*, d. h. Stücken mit immer wiederkehrendem Grundbaß, vorgebildet erscheint. Noch abwechslungsreicher sind die Lied- und Tanzvariationen, da bei

---

[1]) Fitzwilliam Book, Neudruck I, No. 183.

diesen auch die Melodie mit variiert wird. Das geschieht so, daß das harmonische Grundgerüst des Themas dasselbe bleibt und auch seine hervorstechenden melodischen Züge gewahrt werden, diese aber doch unter einem Kranz von blühenden Kontrapunkten gewissermaßen versteckt werden. Dies Verstecken des Themas steigert sich natürlich gegen den Schluß hin, denn je weiter vom Ausgange, desto dichter kann das Rankenwerk geschlungen werden. Ein Beispiel hierfür ist gleich das erste, „Walsingham" überschriebene Stück des Fitzwilliam-book von John Bull, 30 Variationen über ein einfaches Lied, dasselbe, das auch Bird mit 22 Variationen versehen hat. — Eine besondere Eigentümlichkeit haben die Tanzvariationen der Virginalisten darin, daß nicht der ganze Tanz, sondern jeder seiner Teile sofort variiert wird. Da Pavane und Gagliarde, die am häufigsten vorkommen, gewöhnlich drei Abschnitte oder Klauseln haben, so sieht das Bild einer Virginalvariation so aus

‖: I :‖: Var. :‖: II :‖: Var. :‖: III :‖: Var. :‖

In diesen Lied- und Tanzvariationen stehen, wie schon bemerkt, die Virginalisten groß da. Abgesehen von den vielen ganz neuen technischen Problemen, die sie aufbrachten, abgesehen von der ungemeinen Bereicherung des klavieristischen Ausdrucksschatzes durch Anwendung von Terzen- und Sextenpassagen, gebrochenen Dreiklängen, Tonrepetition, großen Sprüngen, Nachschlagen der rechten oder linken Hand usw., haben die Virginalisten auch nach Seiten des tieferen seelischen Ausdrucks der Instrumentalmusik viele wertvolle Anregungen gegeben. Da bieten z. B. John Bull und Giles Farnaby Stücke mit der Überschrift *The kings hunting,* in denen das Getriebe einer Jagd mit Horngetön und Hundegebell in anmutiger Weise geschildert wird, da schreibt Bird seine *Bells,* ein an Glockentöne anknüpfendes kleines Programmstück, Tomkins tritt mit einem träumerischen Wiegenlied, wohl eins der ältesten Lullabys, hervor (Fitzwill.-book II, No. 87), John Munday unterfängt sich sogar, die Skala des Barometers musikalisch zu schildern, und bei Peeter Philips werden die Stimmungen, die er in der Zeit seiner englischen Gefangenschaft erlebte, zu einer prächtigen *Gagliarda dolorosa.* Berühmt waren ferner Birds *The Carmans Whistle* (Variationen über ein Fuhrmannslied, Fitzwill.-book I, 58), *The Sellingers Round* (Krämers Rundgesang, ebenda No. 64) und das hübsch variierte Lied *John, come kiss me now* (ebenda No. 10). Endlich mag noch, um der Vielseitigkeit der englischen

Virginalkunst gerecht zu werden, bemerkt sein, daß unter den Stücken des Fitzwilliam-book auch eins für zwei Virginale steht (von Farnaby, No. 202), ferner Bearbeitungen italienischer Motetten und Madrigale (Lasso, Marenzio, Caccini) vorhanden sind.

Als die letzten Virginalisten ihre Klänge ertönen ließen, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, hatten sich längst in England drohende Wolken am politischen Himmel zusammengeballt, und alsbald begann auch der Puritanismus seine kunstfeindliche Macht geltend zu machen. Die so vielversprechenden Ansätze zu einer glänzenden einheimischen Musikkultur verschwinden infolgedessen mehr und mehr und machen einer Sterilität Platz, die mit Ausnahme des Zeitraumes, in dem noch einmal ein Mann wie Henry Purcell aufleuchtete, bis in die neuere Zeit der englischen Produktion eigen geblieben ist. Nur wenige Künstler setzten die Arbeit der älteren fort: Georg Jeffries, John Tilleth, Thomas Strengthfield und der aus der Geschichte der englischen Oper bekannte Matthew Lock, doch nur, um zu beweisen, daß die Blüte der Virginalkunst nicht mehr zu erreichen war. Die besten Meister der älteren Generation hatten schon vorher ihr in politische und religiöse Wirrnisse verstricktes Heimatland verlassen und siedelten sich im Auslande an: John Bull ging 1613 nach Brüssel und starb 1628 als Organist der Kathedrale von Antwerpen, Peeter Philips hatte sich schon 1595 nach Rom gewandt, kam dann ebenfalls nach Antwerpen, wo er als Hoforganist im Jahre 1625 starb. Wir werden später sehen, welch fruchtbare Keime die englische Virginalkunst auf dem Kontinente zurückließ, und wie durch einen der bedeutendsten Meister niederländischen Orgel- und Klavierspiels, Sweelinck, diese Keime auch nach Deutschland hinübergetragen wurden.

Der Fingersatz beim Spiel der Tastinstrumente blieb bis in die neuere Zeit hinein merkwürdig unvollkommen, und man begreift kaum, wie man mit so wunderlichen Fingerverschränkungen etwas hat ausrichten können. So gibt Ammerbach in seiner Orgel- oder Instrumenttabulatur vom Jahre 1571 nachstehenden Fingersatz für die *F-dur*-Skala, wobei 0 den Daumen, 1 den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger usw. in beiden Händen bedeutet:

	f	g	a	b	c_1	d_1	e_1	f_1	g_1	a_1	b_1	a_1	g_1	f_1	e_1	d_1	c_1
Rechte Hand	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1
Linke Hand	3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3

Im wesentlichen gerade so steif und unnatürlich erscheint die

Applikatur noch um mehr als ein Jahrhundert später, z. B. bei Daniel Speer und Joh. Baptist Samber[1]); sogar Mattheson, der doch selbst ein perfekter Klavierspieler war, stellt noch 1735 in seiner Kleinen Generalbaßschule S. 72 einen Fingersatz für die *C-dur*-Skala auf, der an Steifheit mit dem bei Ammerbach und Speer wetteifert,[2]) obwohl er schon 16 Jahre früher[3]) erklärt hatte, es ginge mit dem Fingersatz wie mit der Handschrift, „So mancher als spielet, fast so manche Art der so genannten Application wird man auch finden. Einer läufft mit vier, der ander mit fünff, etliche gar, und fast ebenso geschwind, mit nur zween Fingern. Es liegt auch nichts hieran; so lange man sich nur eine gewisse Richtschnur wehlet, und beständig dabey bleibet.“ Joh. David Heinichen[4]) meinte, „die beste *General*-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, daß man die Untergebenen lieber gleich Anfangs zur *Application* aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4 Fingern zu spielen, gewöhne, und man sähe besser auf die Bequemlichkeit und *Disposition* der Hände, (welche doch bei allen nicht gleich ist,) als etwan auf ein paar gewöhnliche alt-

[1]) In der zweiten Auflage seines Musikalischen Kleeblatts, Ulm 1697, S. 33, gibt Speer folgende Fingersatzregeln für die Skala: „I. In der rechten Hand setzt man den Mittelfinger auf einen gewissen *clavem*, so dann den Goldfinger auf den andern *clavem*, ferner schrencket man den Mittelfinger wieder über den Goldfinger auf den dritten *clavem*, da dann der Goldfinger auf den vierdten *clavem* kommt, etc. und auf solche Weise *procedirt* man mit den Fingern in der rechten Hand, wann es aufwarts gehet. Wann es aber abwarts gehet, setzt man mit dem Zeigerfinger am ersten an, und wird der Mittelfinger über diesen geschrenckt, und also von einem *clave* auf den andern mit diesen bemeldten beyden Fingern im Absteigen *procedirt*. II. In der lincken Hand, wann man aufwarts gehet, setzt man den Zeigfinger am ersten auf einen *clavem*, und überschrenckt den Mittelfinger auf den andern *clavem*, so daß der Zeigfinger auf den dritten *clavem* kommt, und auf solche Weise wird mit diesen zwei Fingern immer fort im Aufsteigen *procedirt*; gehet man aber in der linken Hand unter sich, so muß man mit dem Mittelfinger am ersten ansetzen, und den Goldfinger auf den andern *clavem* legen, so dann den Mittelfinger über den Goldfinger schrencken auf den dritten *clavem*, so kommt der Goldfinger wieder auf den vierdten *clavem*, und so fort an.“ — Joh. Bapt. Samber, *Manuductio ad organum*, Salzburg 1704, S. 92. Dazu auch Seiffert, Gesch. der Klaviermusik, S. 11, 13.

[2]) Linke Hand:

Linke Hand:	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	c_1	*h*	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*	*G*	*F*
	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3
Rechte Hand:	c_1	d_1	e_1	f_1	g_1	a_1	h_1	c_2	d_2	e_2	c_3	h_2	a_2	g_2	f_2	e_2	d_2	c_2	h_1	a_1	g_1
	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3

Die Zahlen haben hier die nämliche Bedeutung wie heute, 1 ist der Daumen, 2 der Zeigefinger usw.

[3]) Organistenprobe, Hamburg 1719, T. II, 118. Unserem heutigen Gebrauche bedeutend näher steht der Fingersatz in Lorenz Mizlers Musikalischer Bibliothek, Leipzig 1736—54; Bd. II, T. I (1740), S. 115.

[4]) Der Generalbaß in der Komposition, Dresden 1728, S. 96.

fränkische Regeln." Aber auch schon viel früher haben sich einsichtsvollere Leute einer freieren und natürlicheren Applikatur bedient, hatte doch schon Prätorius vor mehr als hundert Jahren gesagt, es käme gar nicht darauf an, welche Applikatur man benütze, man könne laufen mit welchen Fingern man wolle, auch die Nase dazunehmen, wenn man nur alles fein rein, just und anmutig ins Gehör brächte.[1] Was man mit dem Daumen eigentlich anfangen sollte, wußte man bis auf S. Bach noch immer nicht recht; sein Sohn Philipp Emanuel sagt: „Da der Daumen von unseren Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allzeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des besseren Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei großen Spannungen nötig war."[2] Vordem spielte man mehr harmonisch und vollgriffig, wobei jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen, daher mit einer einfacheren Applikatur auszukommen war, als bei reichem und willkürlicherem Figuren- und Passagenwerk. Außerdem waren die Klaviere ungleichschwebend temperiert; man spielte nicht aus allen 24 Tonarten, wie Bach, sondern nur aus den einfacheren, mit weniger Vorzeichnungen. Den Fingersatz, den Couperin in seiner „L'art de toucher le Clavecin" 1716 lehrte, hat mit der Bachschen zwar schon den häufigen, aber noch nicht völlig ungebundenen Gebrauch des Daumens gemein; Ablösen der Finger auf derselben Taste vertritt noch vielfach den viel leichteren Daumeneinsatz. Erst Bach scheint allen Fingern zu einer vollkommen gleichmäßigen Ausbildung und Verwendung verholfen zu haben.

Von den übrigen Instrumenten, Streich- und Blasinstrumenten, können nur die wichtigsten kurz erwähnt werden. Die meisten finden sich schon im 16. und 15. Jahrhundert, auch früher; ein Teil davon hat sich, mehr oder weniger umgebildet und vervollkommnet, bis auf die Gegenwart erhalten. Sie sind weit zahl-

---

[1]) *Syntagma* II, 44.

[2]) Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin, Teil I, 2. Aufl. 1759, S. 15; 40.

reicher als unsere heutigen Orchesterinstrumente, nicht nur an Gattungen, sondern auch an Arten, verschiedenen Größen und Stimmungen, sodaß manche der einzelnen Instrumentengattungen, wie Fagotte, Pommern mit Schalmeien, Plockpfeifen, Lauten usw., schon an sich eine umfangreiche Gruppe bilden. In der Regel steht der Tonumfang zweier benachbarter Größen einer Instrumentengattung immer um eine Quint voneinander ab, entsprechend den menschlichen Stimmlagen Baß, Tenor, Alt und Sopran, und alle diese verschiedenen, einen Instrumentenchor ausmachenden Größen nannte man „Stimmwerk“ oder „Akkord“, z. B. ein Stimmwerk Sordunen, Plockflöten, ein Akkord Pommern, Posaunen usw.

Unter den *Bogeninstrumenten* bildeten die *Violen* und *Geigen* eine ziemlich weit verzweigte Familie. Nach Größe und Art der Handhabung zerfallen sie in zwei Gattungen, Viole da Gamba und Viole da Braccio.

1. Die *Viola da Gamba* oder Kniegeige hatte sechs Arten, drei für Baß und je eine für Tenor, Alt und Diskant, alle mit Bünden auf dem Griffbrette. Die größten Baßviolen hatten Kontra *E* und *D* als tiefste, die Diskantviola (*Violetta piccola*) hatte a_1 als höchste Saite. Die gebräuchlichste war die Tenorviola da Gamba, von der unser Violoncello abstammt, mit fünf, sechs, auch sieben Saiten: A_1 D G c e a d_1; die A_1-Saite hatte sie zugleich mit andern Verbesserungen durch den trefflichen Gambisten Marin Marais zu Paris (1656—1728, auch Komponist von Opern und Instrumentalsachen) erhalten.[1]) Durch ungemein feinen und edlen, wenn auch etwas näselnden Klang ausgezeichnet, war die Gambe noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein allgemein beliebtes Instrument.

2. Die *Viola da braccio*, Armgeige, wurde in sieben Größen gebaut: a) Violen in drei Arten, Groß-Quint-Baß; Baß- und Tenorviola da Braccio (bei den 24 Violons Ludwigs XIV. *Quint, Taille* und *Hautcontre* genannt). Die Tenorviola entspricht unserer heutigen Viola oder Bratsche an Größe und Stimmung. An die Violen schlossen sich b) die Violinen in vier Arten, von denen die größte (*Diskantviol, Violetta piccola, Violino*) unsere moderne Violine ist; die kleinsten (Klein Posche, *Pocchetto*, Taschengeige) hatten nur drei Saiten, in a_1 e_2 h_2 und g_1 d_2 a_2 gestimmt. Bei den zünftigen Musikanten hießen die Viole da Gamba einfach Violen, die Viole da Braccio und Violinen aber Geigen oder „polnisch Geigen“.

Ein seines zarten Silberklangs wegen sehr beliebtes Instrument war die *Viola d'amore* oder Liebesgeige, mit Drahtsaiten unter dem Stege, die durch ihr Mitklingen den Ton der mit dem Bogen gespielten Darmsaiten angenehm färbten. Meist hatte sie sechs, aber auch fünf und sieben Darm- und ebensoviel Metallsaiten.[2]) In der ersten Hälfte des

---

[1]) Marpurg, Histor. krit. Beiträge II, 237.

[2]) Die Anwendung mitklingender Saiten scheint zur Zeit des Prätorius in England erfunden zu sein, denn er sagt 1618 (*Syntagma* II, 47): „Jetzo ist in England noch etwas Sonderbares darzu erfunden“ und beschreibt dann die Konstruktion mit der Bemerkung, daß „die Lieblichkeit der Harmonie hierdurch gleichsam erweitert und vermehret“ werde.

18. Jahrhunderts kamen noch einige andere Arten von Armviolen auf (*Viola da spala*; *Viola pomposa*, letztere von S. Bach erfunden), erlangten aber nur vorübergehende Beachtung.

Zur Gattung der *Viola da Gamba* gehörte noch die *Viola bastarda* (Bastardgeige), der Tenorviola da Gamba ähnlich gestimmt, aber mit etwas größerem Korpus. „Weiß nicht, ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam eine *Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die *Madrigalien*, und was er sonst uff diesem Instrument musiciren will, vor sich nimpt, und die Fugen und *Harmony* mit allem Fleiß durch alle Stimmen durch und durch, bald oben außm *Cant*, bald unten außm Baß, bald in der Mitten außm Tenor und Alt heraußer suchet, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, und also *tractiret*, daß man ziemlicher maßen fast alle Stimmen eigendlich in jhren Fugen und *cadentien* darauß vernemen kann" (Prätorius, Synt. II, 47). Ebenfalls für mehrstimmiges Spiel geeignet war die der Baßgambe ähnliche *Lira da Gamba (Lirone perfetto, Arce-Viola telire, Arce violyra)*, ein großes Baßinstrument mit 12—14 Saiten auf und zwei neben dem Griffbrett; eine kleinere Art, die *Lira da braccio*, kam ziemlich mit der Tenorviole überein, hatte aber fünf Saiten über dem Griffbrett und noch zwei daneben, die aber nur leer gebraucht, nicht gegriffen werden konnten. Die *Lira barberina (Amphichordum)*, ebenfalls ein vielsaitiges Baß-Bogeninstrument, war eine Erfindung des Giov. Battista Doni (s. Kap. XI), beschrieben in dessen Schrift *Lyra barberina* in *Opera omnia*, Florenz 1763, T. I. Um 1700 erfunden und noch zu Haydns Zeit beliebt war die *Viola di Bordone (Baryton)*, die neben ihren fünf bis sieben Darmsaiten für den Bogen noch eine große Zahl (bis 24) Metallsaiten unter dem Halse hatte, die man zugleich mit dem Daumen *pizzicato* spielte. Uralt ist endlich das *Trumbscheit* (Trummscheit, Trompetengeige, Tromba marina, Monochord), eine sieben Fuß lange, ganz schmale, dreiseitige Lade mit einer starken Darmsaite bezogen, die auf der hohen Kante eines schuhförmigen Steges ruhte, sodaß beim Anstreichen der Saite mit dem Bogen dieser Steg vibrierte und mit seiner niedrigen Kante schnelle Stöße gegen den Resonanzboden führte, wodurch der Ton etwas einer gedämpften Trompete Ähnliches bekam. Man machte aber nur von den Flageolettönen Gebrauch und strich nicht zwischen Steg und Fingeraufsatz, sondern zwischen Fingeraufsatz und Sattel, also anders als bei den gewöhnlichen Streichinstrumenten. Der klingende Teil der Saite lag oben, nach der Achsel des Spielers zu. Nicht nur bei Musikanten auf den Straßen, sondern auch in Nonnenklöstern, z. B. in den Mädchenkonservatorien in Venedig, hat das Trummscheit als Ersatz für die Trompeten gedient. Mitunter hatte es auch mehrere (zwei, drei bis vier) Saiten, doch wurde nur die lange gegriffen, die anderen kürzeren lagen neben dem Stege.

Die Geigenbaukunst war bereits um 1600 auf ihre Höhe gelangt, denn schon um diese Zeit blühten G a s p a r o d a S a l ò (ca. 1542—1609) zu Brescia und A n t o n i o A m a t i (1555—1627) zu Cremona. Die anderen großen Geigenmacher gehören in die zweite Hälfte des 17. und in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts, nämlich N i c c o l o A m a t i 1596 bis 1684; A n d r e a G u a r n e r i in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1626—1698); sein Neffe G i u s e p p e G u a r n e r i (del Gesù) 1687—1745, beide zu Cremona, und dessen Sohn P i e t r o G u a r n e r i aus Mantua; A n t o n i o S t r a d i v a r i, 1644 geboren, stand um 1700 im höchsten Flor, gestorben 1736; bis 1725 tragen seine Instrumente den

Stempel höchster Vollkommenheit. Er war ein Schüler von Niccolo Amati. Berühmt waren auch Giov. Paolo Maggini (1580—1640) zu Brescia und dessen Sohn Pietro Santo Maggini. Der Tiroler Jakob Stainer (1621—1683), zu Absam geboren und gestorben, blühte 1650—1672.

Die selbständige Violinkomposition nimmt ihren Aufschwung erst am Anfang des 17. Jahrhunderts. Das 16. Jahrhundert zog dem Violinklang zunächst den gedämpften Violenklang vor. Solostücke für Armviola, die als Originalkompositionen zu gelten hätten, kennen wir aus dieser Zeit nicht; auch die Violaspieler lebten von Übertragungen aus der Gesangsmusik, die sie diminuierten und kolorierten. Nur das Gambenspiel scheint sich früh selbständiger entwickelt zu haben. Nach dem, was der Spanier Diego Ortiz in seinem „Trattado de Glosas sobre Clausulas" usw. vom Jahre 1553 mitteilt, unterschied man drei Arten des Gambenspiels: die freie Phantasie, bei der das Cembalo Akkorde anschlägt und der Gambist aus dem Stegreif Figurationen darüber ausführt, wobei gegenseitige Imitationen wohl angebracht sind; ferner: das Spiel über einen Cantus firmus, das sich vom vorhergehenden nur dadurch unterscheidet, daß statt eines frei gewählten Basses ein gegebener („Tenor", geistlich oder weltlich) die Grundlage fürs Verzierungsspiel bildet; endlich das Spiel über eine vielstimmige Komposition, z. B. ein Madrigal, eine Chanson, wobei der Cembalist dessen sämtliche Stimmen greift, während der Gambenspieler sich eine beliebige auswählt und improvisierend mit Koloraturen und Diminutionen schmückt. Diese dreifache Kunstübung zeigt, nach wie verschiedenen Seiten man das Solospiel auffaßte. Aus ihr ist eine der wichtigsten Kunstformen des 17. Jahrhunderts hervorgegangen: die Chaconne. Sie entstand, wenn sich in der von Ortiz angeführten zweiten Art des Zusammenspiels der gegebene Baß ständig wiederholte (Basso ostinato), indes die Solostimme wechselnd darüber figurierte.[1]) Durch italienische Gambenvirtuosen kam diese Praxis wahrscheinlich nach England, das sich im 17. Jahrhundert im Gambenspiel vor allen auszeichnete, — hier hießen diese Kompositionen, besser Improvisationen: *Fancies* (Fantasien), die über rundläufige Bässe *grounds* (S. 259).

Das Gambenspiel war also ursprünglich Improvisation, und den Charakter dieser behielt es, auch als im Laufe des 17. Jahrhunderts die Noten für den Spieler hingeschrieben wurden. Es liegt daher etwas ungemein Phantastisches in der jungen Gambenliteratur, hervorgerufen teils durch den bunten Wechsel von Passagen- und Akkordwesen, Läufen und Doppelgriffen, teils durch die häufige Mischung von hoher und tiefer Lage. Eine Anzahl Musterstücke dafür brachte der Engländer Christopher Simpson in seinem Werke „The division Violin" 1659. Mit Vorliebe ließ man drei oder vier Violen zu einem Ensemble zusammentreten und erfreute sich an der phantastischen Beweglichkeit jedes einzelnen der Instrumente. So sammelte Orlando Gibbons (S. 158) zwanzig „Konincklyche Fantasien" für drei Gamben von Th. Lupo, J. Coprario, W. Daman und sich selbst (Amsterdam 1648), gaben Wolfgang Getzmann 1613 zwölf Fantasien für vier Violen, später David Funck 1677 eine Reihe anderer Stücke für dieselbe Be-

---

[1]) Hierzu A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert, 1905, S. 16 ff. mit Notenproben aus Ortiz' Traktat.

setzung heraus, den Boden ebnend für die Gambensonaten des Deutschen August Kühnel (1698) und die eine Violine mit hineinziehenden der großen Deutschen Joh. Phil. Krieger und Buxtehude.

Die Violine, die zum erstenmal als Orchesterinstrument in Andr. und Giov. Gabrielis sechs- bis sechzehnstimmigen „Concerti per voci et stromenti" vom Jahre 1587 auftaucht, mag anfangs ihre Kräfte als konzertierendes Instrument in der gleichen Weise wie die Gambe versucht haben, d. h. im Diminuieren und Kolorieren von Gesangsstücken. Die wirkliche Improvisation scheint ihr indes nie recht nahe gelegen zu haben. Wenn wir allerdings die ersten für Solovioline komponierten Sonaten ansehen, wie sie seit 1617 entstanden, so zeigen sich ganze Strecken hindurch ähnlich phantastische Passagen- und Akkordkombinationen wie in der Gambenliteratur der Zeit. Ohne Zweifel hat diese also auf die Violinkomposition herübergewirkt. Aber die Violinspieler vermeiden dabei alles zügellos ausschweifende Wesen und suchen feste, scharf umrissene Formen zu prägen. Solche boten sich in den üblichen Tänzen, aber auch in gewissen Vokalformen, vor allem der bereits den Organisten längst geläufigen Kanzone (S. 251). Aus Tanz-, Lied- und Kanzonenelementen zusammengesetzt, hier und da von Quasi-Improvisationen unterbrochen, sind die von Biagio Marini 1617 veröffentlichten *Affetti musicali,* in denen die erste bis jetzt bekannte, freilich sehr bescheidene Solosonate für Violine resp. Cornett (No. 18 La Orlandina) steht. Nun kommen in rascher Folge weitere Violinwerke: Marini (op. 8, 1626), Ignazio Vivarino (1620 in *Il primo libro de' Motetti*), Mont' Albano (1629), Giov. Batt. Fontana (1641, entstanden vor 1630), Marco Uccellini (1639) usw., denen in der Hauptsache die Form der drei- und mehrteiligen, fugiert eingeführten Kanzone zugrunde liegt. Daneben wird auch die Tanzmusik reichlich gepflegt, indes weniger in der Besetzung von nur einer Violine mit Generalbaß, als unter Verwendung von zwei Violinen mit Begleitung, also in Triobesetzung. So hatte schon 1607 der in Mantua lebende Jude Salomone Rossi Tänze für Triobesetzung (mit zwei Violen) erscheinen lassen, denen er 1608 und später weitere folgen ließ. Er schreibt aber auch bereits „Sonaten" für diese Besetzung (op. 3, 1613) und führt damit eine Literatur herauf, die bis ins 18. Jahrhundert mit unverminderter Liebe gepflegt wurde und in den ersten drei Jahrzehnten ihres Bestehens der Solosonate schärfste Konkurrenz machte. Man fand am Spiel zweier miteinander rivalisierender Violinen mehr Vergnügen als am bloßen Solospiel, wobei wohl der Umstand mitbestimmend war, daß sich bei der Führung der beiden Oberstimmen auch der Geist, die kontrapunktische Fertigkeit des Tonsetzers günstiger entfalten konnte. Welche Entwickelung Solospiel und Triosonate im Laufe des 17. Jahrhunderts nahmen, mag der Darstellung eines späteren Kapitels vorbehalten bleiben.[1])

Unter den Saiteninstrumenten, deren Saiten geschnellt oder gerissen wurden, nahm schon sehr früh die Laute (lat. Testudo) einen hohen Rang ein und behauptete ihn trotz einzelner Mängel,

---

[1]) Vergl. hierzu Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert, 1877 (mit Notenbeilagen); H. Riemann, Die Triosonaten der Generalbaßepoche, Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1897; Derselbe, Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform, in der Zeitschrift „Aula" (München) 1895.

die Mattheson auf belustigende Art aufdeckt, [1]) bis ins 18. Jahrhundert hinein. Sie war überall heimisch, im Hause, in der Kirche, im Theater, beim „Gassaten-gehen“ (Ständchen-bringen), in den Händen von Künstlern und Dilettanten aller Grade, sowohl als Solo- und Begleitinstrument wie auch mit anderen Saiteninstrumenten zu ganzen Chören (Lautenchören) vereinigt. Ihre Literatur ist seit Anfang des 16. Jahrhunderts sehr ausgedehnt; Stücke aller Art, sowohl für sie eingerichtete Vokalsätze (Motetten, Madrigale, geistliche und weltliche Lieder) wie späterhin auch Originalkompositionen sind in großer Menge im Druck erschienen. Meister auf der Laute werden schon früh genannt; der älteste bekannte ist Konrad Paumann (S. 247), auch Erfinder der Lautentabulatur; Konrad Gerle (gest. 1521) zu Nürnberg; dann Hans Judenkunig zu Wien, gebürtig von Schwäbisch-Gmünd, dessen „schöne künstliche Unterweisung den rechten Grund zu lernen auf der Lauten und Geigen“ mit einer ganzen Anzahl Tonstücke im Jahre 1523 zu Wien im Druck herauskam. Hans Neusiedler (Newsidler), auch Lautenmacher und Verbesserer dieses Instruments, zu Nürnberg 1563 gestorben; sein „Neugeordnet künstlich Lautenbuch“ erschien 1536. Hans Gerle, ebenfalls Lautenist und Lautenmacher zu Nürnberg, gestorben 1570 (Lautenbücher 1532—52, darunter „Musica Teusch auf die Instrument der großen und kleynen Geygen auch Lautten“, 1532 mit Anweisungen zum Violinspiel). Wolff Heckel von München, Bürger zu Straßburg, wie er sich nennt, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, Verfasser des schon mehrfach erwähnten Lautenbuchs, Straßburg 1556 (spätere Ausgabe von 1562). Sebastian

---

[1]) Neueröffnetes Orchester, Hamburg 1713 S. 274. „Die schmeichelnden Lauten haben würklich in der Welt mehr *Partisans* als sie *meritiren*, und ihre *Professores* sind so unglücklich, daß, wenn sie nur nach der Wienerischen Art, oder nach der *Paris*ischen Mannier ein paar *Allemanden* daher kratzen können, sie nach der *reellen* Musicalischen Wissenschaft nicht ein Härchen fragen etc. Der *insinuante* Klang dieses betriegerischen *Instruments* verspricht allezeit mehr als er hält, und ehe man recht weiß, wo das *Fort* und *Foible* einer Laute sitzet, so meinet man, es könne nichts *charmanters* in der Welt gehöret werden, wie ich denn selbst durch die *Sirenen*-Art hintergangen worden bin: kommt man aber ein wenig hinter die barmhertzigen Künste, so fällt alle Gutheit auff einmal weg; für das beste Lauten-Stück wird doppelt bezahlt, wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll. Denn wenn ein Lauteniste 80. Jahr alt wird, so hat er gewiß 60. Jahre gestimmet. Das ärgste ist, daß unter 100. (insonderheit Liebhabern, die keine *Profession* davon machen) kaum 2. *capable* sind, recht reine zu stimmen, und da fehlet es noch über dem bald an den Sayten, daß sie falsch oder angesponnen, absonderlich die *Chanterelle*; bald an den Bünden, bald an den Wirbeln, so daß ich mir habe sagen lassen, es koste zu Paris einerley Geld, ein Pferd und Laute zu unterhalten.“

Ochsenkhun, 1558 Lautenist Otto Heinrichs von der Pfalz, seinerzeit weitberühmt als großer Virtuos; sein „Tabulaturbuch auf die Lauten“ erschien zu Heidelberg 1558 und enthält im ersten Teil Motetten von Berchem, Ducis, Josquin, Mouton, Senfl, Verdelot, im zweiten Teil deutsche Lieder von Hofhaimer, Isaac, St. Mahu, Senfl u. a. Außerdem standen noch in großem Ruf Sixtus Kargel (Lautenbuch 1586); Melchior Neusiedler aus Augsburg, starb 1590 zu Nürnberg (Lautentabulaturen 1566, Lautenbuch 1574); John Dowland; Emanuel Hadrianius (*Novum pratum musicum*, Antwerpen 1592); Adrian Denss (*Florilegium*, Köln 1594); Matth. Reymann (*Noctes musicae*, Heidelberg 1598); Joh. Bapt. Besardus (*Thesaurus harmonicus*, Köln 1603 und *Isagoge in artem testudinem*, Augsburg 1617). Alle diese Lautenbücher enthalten eine große Zahl Motetten, Madrigale, Tanzlieder und anderer in Lautentabulatur gebrachter Singstücke. In Italien glänzen als Lautenspieler Francesco da Milano, um 1530 angeblich Organist an der Kathedrale in Mailand (7 Bücher *Intabulature di Liuto* 1536, 1546 usw., vieles auch in Sammelwerken), Antonio Rotta (*Intabulatura* 1546), Pietro P. Borrono aus Mailand (desgl. 1548 und später), Melchiore de Barberijs aus Padua (desgl. 1564 ff.; das 10. Buch, 1549, auch mit Stücken für zwei Lauten), Vincenzo Galilei (*Intabulatura*, Rom 1563, und *Fronimo, Dialogo sopra l'arte del bene intavolare*, Venedig 1584 mit Übertragungen von Vokalsätzen der besten italienischen Meister der Zeit), Simone Molinaro (*Intabulatura*, Venedig 1599). Spanien hat in Don Luis Milan (*El maestro* 1535), am Hofe zu Valencia lebend, einen Lautenspieler ersten Ranges, dem sich Miguel de Fuenllana (*Libro de musica*, Sevilla 1554), Mudarra, Pisador und andere anschließen. Frankreich nannte um weniges später die Künstlerfamilie der Gaultier, darunter vor allem Denis Gaultier, mit Stolz sein eigen.

Die Zahl der im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert veröffentlichten Lautenwerke ist so groß und erstreckt sich auf so viel Länder des Kontinents, daß eine erschöpfende Bibliographie bis jetzt noch kaum möglich ist. Den Versuch einer solchen machte G. Morphy in seiner Sammlung spanischer Lautenstücke des 16. Jahrhunderts (Les luthistes espagnols, 2 Bde, 1902). An Neudrucken älterer Lautenmusik (meist zugleich Übertragungen) ist ziemlich viel vorhanden. Genannt seien: Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert; O. Chilesotti,

Die Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, 1891; W. Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit (100 Lautenstücke); Fleischer, Abhandlung über Denis Gaultier in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886; O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, 1901.

Ursprünglich hatte die Laute nur vier, später im 16. Jahrhundert sechs Saiten, die so gestimmt waren, daß die drei äußeren im Quartenverhältnis, die beiden mittleren im Terzverhältnis zueinander standen, also

$$A\ d\ g\ h\ e_1\ a_1.$$

Sie hießen bei den deutschen Lautenisten Großprummer, Mittelprummer, Kleinprummer, Großsangsait, Kleinsangsait und Quintsait. Die drei tiefsten Chöre (*A d g*) hatten zwei Saiten, von denen die zweite in der Oktave mitklang, die beiden nächsten Chöre ($h\ e_1$) waren ebenfalls doppelsaitig, doch so, daß die zweite Saite im Einklang mittönte; der höchste Chor (a_1) bestand nur aus einer Saite. Das Greifen wurde durch die sog. Bünde ermöglicht, d. h. um das Griffbrett in Halbtonabstand herumgeschlungene dicke Darmsaiten, die beim Niederdrücken die schwingende Saite entsprechend verkürzten oder verlängerten. Dazu kamen neben dem Griffbrette an einem besondern Kragen noch bis zehn Saiten, die aber nicht durch Aufsetzen der Finger verkürzt wurden, sondern immer umgestimmt werden mußten, sobald man sie in einer andern Tonart gebrauchen wollte. Um 1600 hatte man sieben Arten Lauten: Groß-Oktav-Baß-, Baß-Laute; Tenor-, Recht Chorist- oder Altlaute, Diskant-, Klein-Diskant- und Klein-Oktav-Laute. Die Chor- oder Altlaute war die gewöhnliche, die großen Arten dienten hauptsächlich zum Generalbaßspielen. Tauglicher hierzu war noch die *Theorbe*[1]), eine große Lautenart mit sehr langem Halse und doppeltem Wirbelkasten; der eine befand sich in der Mitte des Halses und regulierte die über dem mit Bünden versehenen Griffbrett liegenden, der andere, am oberen Ende, diente für die neben dem Griffbrett an einem seitwärts etwas abstehenden Kragen ausgespannten Saiten. Über dem Griffbrette lagen bei der nicht weniger als volle 6 Fuß und 8 Zoll langen *romanischen Theorbe (Chitarronne)* sechs und bei der etwas kürzeren und breiteren *paduanischen* acht Chorsaiten; am Nebenkragen hatten beide Arten acht Saiten. Wegen der Weitgriffigkeit konnte man zwar „keine Kolloraturen und Diminutiones" darauf machen; sie taugte nicht zum verzierten Spiel, um so besser zum harmonischen, „daß ein Discant oder Tenor *viva voce* drein gesungen werde. Darneben ist sie aber auch sehr wol zu gebrauchen, und gar lieblich anzuhören, wenn sie neben andern Instrumenten in eim gantzen *Concert,* oder sonsten nebenst dem Baß, oder an statt des Basses gebraucht wird." Noch bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat sie in

---

[1]) „Vor diesem haben die Italiener auff der Laute *accompagniren* oder den *Generalbaſs* spielen wollen; seitdem aber die *Theorbe* in Gebrauch kommen, haben sie der Laute gerne ihren Abschied gegeben; In Kirchen und *Opern* ist das *praetendirte Accompagnement* der Laute gar zu lausicht und dienet mehr sich *Airs*, als dem Sänger Hülffe zu geben, wozu der *Calichon* [*Colascione,* eine sehr primitive Lautenart mit 2 bis 3 Saiten, kleinem Korpus, aber bis 5 Fuß langem Halse] geschickter ist. Was einer in der Kammermusik mit dem *General-Baſs* auf der Laute *praestiren* kan, mag wol gut seyn, wenn mans nur hörete." Mattheson, Neueröffnetes Orchester, S. 277.

Theater und Kirche als Generalbaßinstrument das Klavier vertreten. Erfunden oder aus der Laute herauskonstruiert ist sie von Antonio Naldi genannt Bardella, einem zur Zeit des Vinc. Galilei in Italien blühenden Tonkünstler. — Verwandt mit der Laute, wiewohl flach gebaut, waren auch die *Pandora* (Bandoer) und das *Mandürchen*, die *Quinterne*, das *Penorcon, Orpheoreon* usw. Auch bei der *Chitarra* war das Korpus gitarrenartig flach, die Zargen waren beim Ansatze des Halses höher als beim Saitenhalter. Die gewöhnlichste ihrer fünf Arten wurde von den Italienern in *a* c_1 *h g* d_1 e_1 (von Sixtus Kargel in *h G d g* d_1 e_1, außerdem noch auf eine dritte Art) gestimmt; die größte Art war zwölfsaitig (doppelchörig) mit noch einigen einfachen Saiten neben dem Griffbrette.

Man hat auch Versuche gemacht, Klaviaturinstrumente herzustellen, die den Klangcharakter der geliebten Laute und Theorbe wiedergeben sollten. Man bezog sie mit Darmsaiten, die nach Art des Virginal oder Spinett mit Federkielen geschnellt wurden, wie beim *Lautenklavier* von S. Bachs Erfindung und dem ähnlichen *Theorbenflügel* von Fischer in Hamburg. Doch hatte man schon weit früher versucht, den Klang von Saiten, die mit dem Bogen gestrichen werden, durch einen Klavierapparat herauszubringen, indem man runde Scheiben oder Räder, die wie bei der Bauernleier den Bogen vertreten sollten, unter die Saiten legte, wodurch diese, sobald man die Räder in Umlauf setzte, gestrichen oder gerieben und zum Schwingen gebracht wurden. Solch ein *Geigen-* oder *Gambenwerk* hatte schon Hans Heyden zu Nürnberg um 1600 konstruiert; später nahm man seine Idee wieder auf, und es entstanden um Mitte des 18. Jahrhunderts die *Bogenflügel* von Risch, Hohlfeld, Greiner, C. A. v. Meyer, Kurz, die Xänorphika von Röllig und, indem Greiner mit dem Bogenflügel zugleich ein Hammerwerk verband, das *Bogenhammerklavier*. Gewährten die Geigenwerke und Bogenflügel allerdings den Vorteil des fortklingenden Tones, so litten sie doch an so vielen anderweitigen Unvollkommenheiten, daß sie niemals weitere Verbreitung gefunden haben.

Noch zahlreicher als die Saiteninstrumente waren im 16. und 17. Jahrhundert die *Blasinstrumente*. Die merkwürdigsten darunter sind folgende.

Ein paar kleine Orgeln, das *Regal* und *Positiv*. Jenes, das Regal, bestand aus einer oder mehreren Reihen meist gedeckter Rohrwerke von verschiedener Konstruktion und mit sehr kleinen Schalltrichtern, auch wenn sie 8- und selbst 16-Fußton hatten. Daher nahm das ganze Instrument nur sehr wenig Raum ein und ließ sich bei Festmusiken, in Theatern, Kammern und Kapellen bequem herumtragen. Durch seinen kräftigen und dabei fortklingenden Ton war es ein sehr nützliches Generalbaßinstrument, obwohl sein Klang, da die mildernden Flötenstimmen gänzlich fehlten und es immer nur mit Rohrwerken und zwar nicht allemal von der feinsten Intonation besetzt war, in der Regel mehr plärrend, blechern und schreiend als angenehm war und die Stimmung leicht verlor. Verbesserungsversuche vermochten ihm nicht aufzuhelfen, und inzwischen ist es außer Gebrauch gekommen; nur in alten Orgeln finden sich noch unter dem Namen *Regale* die ehedem in jenen Regalwerken gebräuchlichen Stimmen (Apfel- oder Knopfregal, Jungfern-, Grobsordunen-, Singend-, Geigen-Regal usw.). Sehr gebräuchlich waren auch die heute

noch vorkommenden Positive, *Organi piccioli*, *Organi di legno*, kleine Orgelwerkchen mit einigen Flötenstimmen, unter denen ein achtfüßiges Gedackt die größte zu sein pflegte, der Principal hatte in der Regel nicht über 2 Fuß. Den Wind gibt der Spieler sich selbst mittels eines Doppelbalges (Wiederbläser). Häufig war das Positiv so klein, daß man es forttragen konnte, in welchem Falle man es dann *Organo portativo* oder Portativ nannte. Unter *Rückpositiv* verstand man ein kleines Orgelwerk, das vorn an der Brüstung des Orgelchores im Rücken des Spielers angebracht war, aber von der Hauptorgel aus in Tätigkeit gesetzt wurde. Es wurde in der Hauptsache zum Begleiten und zur Unterstützung von Sängern und Spielern benutzt (eine Abbildung bei Prätorius).

Sackpfeifen gab es von verschiedenen Arten und Größen, doch waren sie nicht im Konzertgebrauch. — Die *Flöten* oder *Pfeifen* waren von zweierlei Gattung, Blockflöten und Querflöten. Die *Blockflöte*, später *Flûte à bec* (Schnabelflöte) genannt, wurde mittels eines Schnabels intoniert und beim Blasen nicht quer an die Lippen, sondern geradeaus gehalten wie unsere Klarinette. Ihres sanften Tons wegen hieß sie auch *Flauto dolce, Flûte douce*, Dolzflöte. Ein ganzes Stimmwerk Blockflöten bestand aus acht verschiedenen Größen von Baß bis Diskant und repräsentierte einen Umfang von *F* bis f_3. Von den *Querflöten* (*Traversi*), die mit sechs Tonlöchern versehen waren, hatte die gewöhnlichste Art das d_1 zum Grundton und erreichte in der Höhe a_3; eine größere (Baßflöte) stand eine Quint tiefer. Besondere Arten waren noch die angenehm klingende *Flûte allemande* (deutsche Flöte, ebenfalls Dolzflöte genannt), mit noch einer Klappe und einem Kern nach Art der Blockflöte innerhalb des Mundloches; ferner die *Schweizer-* oder *Feldpfeife* (*Schwiegel, Schwegel*), von kleiner Mensur und nur in Verbindung mit Trommeln bei der Feldmusik gebräuchlich. Übrigens ist in den Partituren bis Mitte des 18. Jahrhunderts unter der einfachen Bezeichnung Flöte oder *Flauto* stets die *Flûte à bec* zu verstehen; die Querflöte heißt *Traversière, Flauto traverso, Traversa, Flûte allemande*.

Eine Reihe von Jahrhunderten hindurch sehr beliebt war der *Zink, Cornetto, Lituus*. Sein einfaches, sich nach der Mündung erweiterndes und mit sieben Tonlöchern versehenes Rohr war von Holz, mit schwarzem Leder bezogen und bei einigen Arten gerade, bei anderen krumm (*gerader* und *krummer* Zink). Die Intonation war ziemlich schwer und erfolgte mittels eines hölzernen trompetenartigen, aber sehr eng gebohrten Mundstückes. Der natürliche Umfang des gewöhnlichen Zinken erstreckte sich vom kleinen *a* oder *g* bis a_2, mit Hilfe des Überblasens aber sogar bis g_3; der Klang war hell, aber in der Höhe hart und schreiend, besonders beim geraden Zinken. Der kleine Zink, *Cornettino*, stand eine Quint höher und war „nicht unlieblich zu hören"; hingegen war der große, *Cornon* oder *Cornetto torto*, an Klang „gar unlieblich und hornhaftig, daher besser durch eine Posaune zu ersetzen", der *stille Zink* (*Cornetto muto*) aber war „an Resonanz gar sanft, still und lieblich". Bei den Kirchenmusiken, den Stadtmusikanten und den Kunst- und Turmpfeifern hat sich der Zink noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein erhalten, seitdem aber ist er verschwunden.

Sehr ausgedehnt war die Familie der *fagott-* und *schalmeienartigen* Instrumente mit doppeltem Rohrblattmundstück. Dieses Mundstück, das bei den größeren Arten an einem sogenannten Fagott-S angebracht war, wurde nicht, wie bei unseren heutigen Fagotten und Oboen, unmittelbar mit den Lippen gefaßt, sondern es steckte in einer Kapsel oder Büchse,

in die durch ein Mundloch hineingeblasen wurde, sodaß das Rohr von selbst in Schwingungen geriet. Eine so feine Intonation wie auf der heutigen Oboe hatte demnach der Spieler nicht in der Gewalt, die Schalmey kakte wie eine Gans (man nannte sie auch schon bei den Alten *Gingrina*, von *gingrire*, kaken oder gackern), die größeren Arten schnurrten und summten. Die älteste Gattung dieser Rohrinstrumente waren die *Pommern* (*Bomharden*, Bombyces) mit den *Schalmeyen*, reich an Arten, in ihrem kompletten Stimmwerk über einen Gesamtumfang von $5^1/_2$ Oktaven, vom F_1 des Groß-Baß- oder Doppelquint-Pommer bis zum h_3 der kleinen Diskantschalmey, gebietend. Die Röhre war nur einfach, hatte sechs Tonlöcher und einige Klappen. Wie sich die Schalmey zur Oboe veredelte[1]), so wurde schon um 1539 der Baßpommer durch den Kanonikus Afranio zu Ferrara zum *Fagott* umgebildet. Das lange unhandliche Rohr des Pommer wurde zusammengelegt zu einer doppelten Röhre (*Fagotto*, Bündel) mit acht Tonlöchern und zwei Klappen, der Klang wurde sanfter und angenehmer, daher man dem Fagott auch den Namen *Dolzian, Dolciano* (von *dolce suono*) beilegte. Unserm heutigen Fagott entspricht der alte *Chorist-Fagott* (auch *Korthol* oder *Doppel-Korthol* genannt) hinsichtlich des Umfangs so ziemlich; außerdem gab es noch einen kleinen *Quartfagott* (*Singel Korthol, Fagotto piccolo*) mit *G* als tiefstem Ton, den *Quart-* und *Quintfagott* (*Doppelfagott*) um eine Quart und Quint tiefer als der Choristfagott, auch baute Meister Hans Schreiber um 1600 einen großen *Contrafagott* mit *C* 16 Fuß als Grundton. — Ein nur ganz kleines, 11 Zoll langes Korpus hatten die *Racketten* (Ranketten), doch verbarg sich in ihnen eine neunfach zusammengelegte Röhre, wodurch sie den größten Fagotten und Pommern an Tiefe gleichkamen. Ihre Skala blieb aber sehr beschränkt, und von den Überblasungen waren einige sehr schwer, andere gar nicht herauszubringen. Von Resonanz sollen sie gar still gewesen sein, „fast wie man durch einen Kam bläset“, aber ein ganzes Stimmwerk zusammen soll keine sonderliche Grazie verraten haben. Mit Violen da Gamba oder anderen blasenden und besaiteten Instrumenten verbunden und von einem guten Meister gespielt, sei es ein lieblich Instrument, sonderlich im Baß anmutig und wohl zu hören gewesen, schreibt Prätorius. Vervollkommnet und unter dem Namen *Racketten-* oder *Stockfagott* gebaut wurde es von dem berühmten Pfeifenmacher Joh. Christ. Denner zu Nürnberg (1655—1707), der auch die Oboe verbesserte und die Klarinette erfand. Gleich den Racketten wurde das *Krummhorn* (*Cromorne*, auch *Cornamuto torto* oder *Storto* genannt) mit einem Schalmeyenmundstück angeblasen. Es war eine einfache, am untern Ende aufwärts gekrümmte Röhre mit neun Tonlöchern und kam in fünf Größen mit einem Gesamtumfange von *C* bis d_2 vor. An Klang ihm ähnlich, nur noch stiller und sanfter, war die *Cornamusa*, mit der die ebenfalls fagottartigen *Sordunen* ziemlich übereinkamen, wie auch die von Johann Bassano, einem Instrumentisten und Komponisten zu Venedig, um 1600 erfundenen, ihrerzeit sehr beliebten *Bassanelli* den Pommern, Fagotten usw.

---

[1]) Später, um 1700, erscheint die Oboe in verschiedenen Größen und Arten, nämlich als 1. *Oboe piccola*, unsere heutige; 2. *Oboe bassa, Grand Hautbois*, von jener nur durch die größere Tiefe unterschieden; 3. *Oboe da caccia*, in vervollkommneter Gestalt gegenwärtig unter dem Namen *Englisch Horn* zu finden; 4. *Oboe d'amore, Oboe luonga*, schon um 1680 bekannt, gleich der Oboe bassa eine kleine Terz tiefer als die *piccola* stehend und von noch angenehmerem und lieblicherem Klange als diese.

verwandt, nur an Klang sanfter und angenehmer waren. Der Sordunen- und Cornamusenart gehörten auch die in drei Größen vorkommenden *Doppioni* an, wahrscheinlich auch sanft intoniert, während die *Schryari* „stark und frisch von Laut" waren. Die *Posaunen* zeigen um 1600 und früher schon ganz ihre heutige Gestalt; sie waren damals jedenfalls die vollkommensten Blasinstrumente, da man durch ihre „Züge" eine reine Skala herzustellen vermochte, was bei den übrigen wegen Mangels an Klappen und der Schwerfälligkeit der Bauart unmöglich der Fall gewesen sein kann. Auch die Trompete erscheint um die nämliche Zeit ganz ausgebildet, aber länger als die heutige. Den Krummbogen kannte man ebenfalls schon.

Wie schon im 15. Jahrhundert, so hat man auch im 16. Jahrhundert in Kirchen und Kapellen den Gesang vielfach mit Instrumentenspiel verbunden. Wie man Vokalstücke ganz auf Instrumente übertrug, so verdoppelte man auch die Gesangstimmen durch Instrumente, oder verteilte auch den ganzen Tonsatz auf Instrumente und Gesang, indem man beide mit einander abwechseln und zusammengehen ließ. Bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts scheint man aber in den Kirchen die Blasinstrumente, und zwar neben der Orgel meist Zinken und Posaunen, bevorzugt zu haben, die Streichinstrumente blieben etwas im Hintergrund. Bis um 1600 und häufig auch noch später fehlen noch bei vielen Tonstücken Angaben, mit was für Instrumenten und unter welcher Besetzung sie gespielt werden sollen. Soviel ist indessen sicher, daß niemals nur eine einzige Besetzung möglich war, sondern es deren eine ganze Menge gab. Die früheste nähere Aufklärung darüber erhalten wir im Jahre 1619 durch den dritten Teil des *Syntagma musicum* des Prätorius, wo die Einrichtung von Instrumentalchören und die Anwendung der Instrumente beim Gesange auf Grund der besten venezianischen Meister und eigner Erfahrung umständlich beschrieben wird. So erklärt Prätorius, wie man verwandte Blas- und Saiteninstrumente zu Chören verbindet; z. B. Zinken und Diskantgeigen (Violinen), die man ebenso wie jede Gattung für sich allein auch miteinander vermischt oder in Verbindung mit einer Quer- oder Blockflöte gebraucht; ferner Querflöten, von denen drei Arten mit einem Fagott, stillen Bombard oder einer Posaune ebenfalls einen vierstimmigen Chor abgeben; dann Posaunen, Pommern, Dolzianen, Schalmeien, die entweder innerhalb ihrer eigenen Gattungen chorweise oder auch miteinander und mit andern Instrumenten vermischt gebraucht werden können. Zu sogenannten Lautenchören ordnete man „Clavicymbel oder Spinetten (*Instrumenta pennata*), Theorben, Lauten, Bandoren, Or-

pheoreon, Cithern, eine große Baß-Lyra, oder was und soviel man von solchen und dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kann, zusammen: Darbey denn eine *Baß*-Geig sich wegen des Fundaments nicht übel schickt. Welcher Chor wegen anrühnung der vielen Säyten gar ein schönen *effectum* machet, und herrlichen lieblichen Resonantz von sich gibt; Inmaßen ich denn einßmahls die herrliche aus dermaßen schöne *Motetam* des trefflichen Componisten Jaches de Werth, *Egressus Jesus, à 7 vocum,* mit 2. Theorben, 3. Lauten, 2. Cithern, 4. Clavicymbeln und Spinetten, 7. Violen de Gamba, 2. Quer-Flöitten, 2. Knaben, 1. Altisten und einer großen Violen (Baß-Geig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen: Welches ein trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Säiten fast alles geknittert hat" (a. a. O. S. 168). Für die Art der bei der Begleitung anzuwendenden Instrumente gaben, wenn diese nicht vorgeschrieben waren, Tonumfang, Schlüssel und Tonart manche Fingerzeige, und solche Instrumentalchöre kombinierte man auf verschiedene Art miteinander und mit Vokalstimmen, stellte sie auch, nach Art der großen Doppel- und mehrfachen Vokalchöre, an verschiedenen Orten der Kirche auf und ließ sie mit und gegen einander konzertieren.

Wenigstens eine dieser Arten mit Stimmen und Instrumenten zu konzertieren, möge hier (nach Prätorius) beschrieben werden. Es werden vier Knaben an vier verschiedenen Orten der Kirche gegenüber oder, wie es sonst angeht, aufgestellt, der erste bei der Orgel, der vierte bei dem Tutti- oder Kapellenchor. Nun singen alle vier, einer nach dem andern einsetzend, ihren Part ab, und darauf respondiert alsdann der ganze *Chorus vocalis et instrumentalis* samt der Orgel, „welches von den Italienern *concerti Ripieni*, das ist *Chorus* oder *Concentus plenus,* der vollstimmige Chor genennet, und von andern mit dem Wort *Omnes* oder *Tutti* bezeichnet wird." Jedem der vier Knaben soll ein Regal, Positiv, Klavizymbel, Theorbe oder Laute zur Begleitung beigeordnet sein, „damit also bei dem Knaben, wenn er singet, zugleich mit drein geschlagen, und wenn er stillschweiget, zugleich am selbigen Ort auch ingehalten werde." Es soll aber der Organist, wenn er den zu ihm geordneten Knaben begleitet, das stillste und sanfteste Gedackt Achtfußton im Rückpositiv oder Oberwerk ziehen; fällt der *Chorus plenus* ein, so darf er mit schärfern Registern hineingehen, „doch gleichwohl nicht mit dem vollen Werk, damit es die andern *Choros* der *Vocalisten* und *Instrumentalisten* nicht überschreye und übertäube." Dem andern Knaben kann man ein Regal, dem dritten den Lautenchor mit Klavizymbel, und, wenn Organisten und solche Instrumente genug vorhanden sind, dem vierten ein Positiv, Regal oder Klavizymbel beigeben; „auch pfleg ich bei jedem Knaben einen *Instrumentisten,* als dem 1. Knaben einen mit der *Discant*-Geigen; dem 2. einen *Cornettisten*; dem 3. auch ein *Discant*-Geig; dem 4. ein Block- oder Querflöite oder gar ein klein Flöitlein, welches sich

in *Pleno Choro* fürnemblich, wenn es ein guter Meister braucht, nicht übel hören lässt, zu zuordnen, welche aber nicht eher einfallen, als wenn das Wort *Ripieni, Omnes, Tutti, Chorus aut Concentus plenus* darbey gezeichnet." Sind aber nicht genug Klavier-, Regal- und Orgelspieler vorhanden, so können die Knaben auch durch eine *Capella fidicinia* von vier Geigen begleitet werden, welche „fein frisch und scharff *Musicirt* werden mus, weil sie so wol als die Orgel, gleichsam das *Fundament* zu allen vier Knaben helt, und fort und fort ohne Pausen mitgehet" oder auch mit der Orgel, einem Lautenchor usw. abwechseln kann. Sollten etwa nicht vier Knaben vorhanden sein, so kann man sie zum Teil oder auch ganz durch Tenoristen ersetzen, „oder an stadt des 2. und 4. Knaben zween *Cornet* oder zwey *Violin*, oder ein *Cornet* und ein *Violin* gebrauchen, nach dem man es haben kann. Denn ob gleich einer oder zween *Discant* nicht *viva* oder *humana voce*, *sed Instrumentali flatu* ohne Text gehöret werden, so kan man doch die wort und vorhergesungenen Text des 1. und 3. *Discants*, auss der Melodey so im 2. und 4. *Discant* den ersten gleich als ein *Echo respondiret*, leichtlich errahten."

Besonders die Venezianer, und unter ihnen namentlich Willaert, Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverde, waren es, die in dieser Art Vokal- und Instrumentalmusik bestimmter auseinanderzuhalten und der begleitenden wie der freien Instrumentalmusik zu größerer Selbständigkeit dem Gesange gegenüber zu verhelfen begannen. Die Begleitung hörte auf, bloße Verdoppelung der Vokalstimmen zu sein und fing an obligat zu werden, den Gesang harmonisch zu vervollständigen, durch charakteristische Bewegungen und Klangfärbungen zu verstärken und ihn mit selbständigen Instrumentalsätzen einzuleiten und zu unterbrechen. Solche Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele, sogenannte *Sinfonien,* sah Prätorius zuerst bei Giovanni Gabrieli, dann bei Leone Leoni, Steffano Bernardi, Francesco Capelli und andern Italienern; bei Claudio Monteverde kommen sie innerhalb der Oper häufig vor. Den Ausdruck „Sinfonia" gebrauchte man eigentlich nur für die Einleitungen; die Zwischenspiele hießen Ritornelle, doch wechselten die Benennungen auch; man verstand unter Sinfonie nicht einmal immer ausschließlich Instrumentalstücke, sondern auch Gesangstücke ohne Instrumente, ja mehrstimmige Tonsätze überhaupt. Jene Einleitungssinfonien zu größeren Vokalstücken waren ganz kurze Sätzchen ohne feste Gestalt, „eine liebliche *Harmonia,* welche in 4, 5 oder 6 Stimmen auff einerlei oder allerley Instrumenten ohne zuthun der *Cantorum* und im anfang des *Concerts* und Gesangs vorher gemacht wird, fast einem *Praeambulum* zu vergleichen, so ein Organist auff der Orgel, *Regal* oder *Clavicymbel* vorher *Fantasirt,* darauff hernach der

rechte Gesang angefangen wird. Wofern aber keine Instrumentisten vorhanden, so schicket es sich gar wol, daß der Organist dieselben *Sinfonias* vor sich allein mit lieblichen *Mordanten* außführet, biß endlich die *Concertat:* oder *Vocal*-Stimmen wieder umb mit einfallen" (*Syntagma* III, 189). Die Stelle der Sinfonie vertraten auch verschiedene Arten Tänze, auch wohl ein kurzes, von Instrumenten ausgeführtes Madrigal; klangreich, vollstimmig und gewichtig aber mußten solche Einleitungen immer sein. Zwischen den Vokalsätzen oder Vokalpartien gespielt wurde das *Ritornell*; sobald eine Strophe zu Ende war oder sonst ein Einschnitt stattfand und der Gesang eine Zeitlang schwieg, kehrte es immer wieder, woher auch sein Name stammt (*ritorno*, Wiederkehr). Als Ritornell konnte auch ein Tanz, eine Gagliarde, Courante, Saltarelle, Volte oder eine kurze Kanzonette dienen; seine ganze Länge betrug, wie die der Sinfonie, ebenfalls 10, 12 bis 20 Takte. Ihrem Charakter nach unterschieden sich die Sinfonien und Ritornelle aber doch etwas voneinander: die Sinfonie sollte die Aufmerksamkeit erwecken und auf das Kommende hinweisen, daher sie gravitätischer, größer, markierter einherschritt; das Ritornell sollte eine Abwechslung zum Gesange darbieten, deshalb herrschte in ihm weniger das vokalmäßig Gehaltene und Getragene als ein freieres instrumentales Spiel mit Figuren, Läufen und Diminutionen. Prätorius vergleicht die Sinfonie und das Ritornell mit zwei zu derselben Zeit aufgekommenen Instrumentalformen, mit denen sie hinsichts der allgemeinen Merkmale übereinstimmen; es sind die *Sonate* und *Canzone*, von welchen beiden Giovanni Gabrieli eine ganze Anzahl Beispiele hinterlassen hat (*Sonate a cinque per istromenti* 1586; *Canzone e Sonate* 1615; auch in seinen *Symphoniae sacrae* 1597). Der Ausdruck Sonate zeigte in erster Reihe an, daß das Stück nicht für Gesang, sondern ausschließlich für Instrumente bestimmt sei, während es Kanzonen auch zum Singen gab. „*Sonata à sonando* wird also genennet, daß es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit *Instrumenten musicirt* wird; Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd, daß die *Sonaten* gar gravitetisch und prächtig uff *Motetten* Art gesetzt seynd, die *Canzonen* aber mit vielen schwarzen Notten frisch, frölich und geschwinde hindurch passiren", erklärt Prätorius. Mit dem Ausdrucke auf „Motettenart" wollte er hier aber wohl nur auf die den Sonaten eigene Fülle der Harmonie hinweisen, ohne ihnen eine ähnliche künstliche kontrapunk-

tische Durchbildung wie den Motetten beizulegen; denn diese eignete der Sonate nicht, das melodische Element trat darin überhaupt zurück und reduzierte sich im wesentlichen auf Ausschmückung der Stimmen durch Läufe und Koloraturen, ohne daß ein melodischer Grundgedanke festgehalten und durchgebildet wurde. Mit der Pracht und Gravität aber hat es seine Richtigkeit, denn klangreiche Vielstimmigkeit und kräftige, breite harmonische Entfaltung liebte die Sonate ganz besonders. In der Kanzone hingegen waltete die Melodik und kontinuierliche thematische Verarbeitung eines melodischen Hauptsatzes vor. Eine ähnlich feste und sich gleichbleibende Form wie die späteren Instrumentalstücke hatte aber weder die Sonate noch die Kanzone. Beide wurden in der Regel sehr vielstimmig gearbeitet, die Kanzone jedoch weniger als die Sonate, weil eine sehr große Anzahl Stimmen, wenn sie obligat sein sollen, sich in der Entwickelung behindern, während bei der vorzugsweise durch Harmonie und Vollklang wirkenden Sonate der Gesamteffekt durch das Nachrücken und Abwechseln verschiedener Stimmengruppen noch erhöht werden mußte. Doch kommt auch die Kanzone noch mit 12 Stimmen vor, die Sonate aber bis zu 22, die dann, nach Art der vielstimmigen Vokalstücke, in mehrere, mit Instrumenten verschiedener Gattungen besetzte Chöre von 4, 5 und 6 Stimmen geteilt sind. Der erste, der solche große vielstimmige Orchestersonaten unter dem Titel „Sonate" schrieb, war Andrea Gabrieli (S. 191), doch ist das betreffende Werk (*Sonate a cinque per i strumenti,* Venedig 1586) bis jetzt verschollen. Die nächsten stehen dann, mit Kanzonen zusammen, in den *Symphoniae sacrae* 1597 und *Canzoni e sonate* 1615 des Giov. Gabrieli. Andere Meister sind Cesare Gussago (*Sonate* zu 4 bis 8 Instr. 1608), Lud. Viadana (*Sinfonie musicali,* 1610), Giov. Giac. Arrigoni (1635), Giov. Picchi (1625); auch ein Sammelwerk erscheint 1608 in Venedig *Canzoni per sonar con ogni sorte di stromenti* mit Kompositionen von Giov. Gabrieli, Cl. Merulo, Maschera, Luzzaschi, Grillo, Guami usw., darunter eine für acht Posaunen und eine für vier Gitarren oder Lauten. Nicht immer sind die anzuwendenden Instrumente mit Namen genannt. Giov. Gabrieli tut es häufig; meist sind es Posaunen und Fagotten zu den tiefen, Zinken, Violen und Geigen zu den mittleren und hohen Stimmen; auch die Orgel tritt als mitkonzertierendes Instrument auf. Das Dialogisieren der Chöre gab auch Gelegenheit zu dem beliebten *Echo,* wobei das, was eine Instrumental-

gruppe stark vorgetragen hatte, von einer andern still und leise wiederholt wurde. Ein Musterbeispiel hierfür wie überhaupt für den beispiellosen Glanz, den die venezianische Orchestermusik entfaltete, ist Giov. Gabrielis *Sonata pian e forte* (abgedruckt bei Wasielewski in den Notenbeilagen zu seiner Schrift „Die Violine im 17. Jahrhundert"). Erschöpfend charakterisiert wurde die ganze Literatur von H. Kretschmar (Führer durch den Konzertsaal I 1, S. 3 ff.).

X

Mysterien. Passion und Oratorium. Weltliche Schauspiele mit Musik bis 1600

Wie die Malerei und Baukunst, so ist auch die Musik vorzugsweise im Schoße der Kirche aufgewachsen und hat es von je als ihre erste Aufgabe angesehen, diese ihre Pflegerin und Erzieherin zu verherrlichen und Großes zu ihrer Ehre zu wirken.

Aber die kirchliche Kunst, so hoch ihre Aufgabe auch ist, umfaßt im allgemeinen doch immer nur einen Teil unseres Daseins. Sie beschäftigt sich mit unserem Denken und Fühlen nur in seiner unmittelbaren Beziehung auf die Gottheit, nicht auf unsere Mitmenschen und irdischen Interessen. Sie ist als Gattung vollkommen, kann aber den gesamten Inbegriff der Kunst nicht vollständig erfüllen; denn wenn sie auch dem menschlichen Gefühl im Momente seiner edelsten Bewegung, d. h. im Momente der Versöhnung mit der Gottheit und der Rückkehr zu Gott, Ausdruck verleiht, so ist doch der volle Umkreis ihrer Aufgabe hiermit noch nicht durchmessen. Die im Dienste des kirchlichen Kanons stehende Tonkunst darf z. B. nicht von allen der Musik eigenen Darstellungskräften und Ausdrucksmitteln Gebrauch machen, schließt vor allem das für die Kunstdarstellung so wichtige und bewegende Element des freien Handelns des Menschen und den Kampf seiner Leidenschaften mit der sittlichen Gesetzmäßigkeit aus. Dies zu tun, bleibt der weltlichen Musik überlassen. Ihrem Wesen und ihrer Geltung nach stehen kirchliche und weltliche Kunst aber auf gleicher Höhe, wenn man der weltlichen nicht sogar den Vorrang einräumen will,

sofern ihr ein größeres Gebiet des Gefühls- und Phantasielebens offen steht und ihr entsprechend mehr Gestaltungsmöglichkeiten gegeben sind. Weltliche Musik nennen wir sie, weil sie, von der Kirche unabhängig, Ursprung und Entwickelung dem selbsteigenen schöpferischen Drange des Volkes verdankt, ohne unmittelbar an Interessen der Kirche und Religion geknüpft zu sein. Darum steht sie an Idealität der kirchlichen Kunst keineswegs nach; denn da sie ebenso wie jene mit der Vermittelung von Idee und Wirklichkeit zu tun hat, können bei ihr Beziehungen auf die letzten und höchsten Ideen ebensowenig ausbleiben, nur daß diese Ideen in der weltlichen Kunst nicht als bestimmter Inbegriff der geistigen und sittlichen Mächte außerhalb des Menschen und als Objekt seiner Anbetung erscheinen, sondern nur so weit zum Vorschein kommen, als sie, in das menschliche Denken, Fühlen und Handeln eingegangen, durch dasselbe bejaht oder verneint werden. In der weltlichen Musik bilden jene höchsten und letzten Ideen der Religion und Sittlichkeit gewissermaßen den Untergrund, auf dem wir den Menschen mit seinen Gefühlen und Leidenschaften einherwandeln sehen — nur seine tätigen und leidenden Gefühle, seine Konflikte mit den sittlichen Mächten, sein Bestreben, sich der Vollkommenheit zu nähern, finden in der weltlichen Musik ihre Aussprache. Religiöse und sittliche Ideen treten dabei nur so weit hervor, als sie auf Empfinden und Handeln des Menschen einwirken und sich darin widerspiegeln.

Als eine der Hauptgattungen weltlicher Musik pflegen wir insgemein das Schauspiel mit Musik, das Musikdrama, anzusehen.

Die Neigung, Erlebtes und Wahrgenommenes durch Sprache, Gesang und körperliche Gebärden dramatisch darzustellen, ist einer der frühsten menschlichen Kunsttriebe. Solange das aufs Ideale gerichtete Denken und Empfinden der Menschheit seinen Mittelpunkt in der Religion und im Gottesdienste hatte, war es natürlich, daß zunächst religiöse Dinge als Stoff zur Befriedigung jenes Darstellungstriebes genommen wurden, ja wohl gar Gottesdienst und Liturgie selbst dramatische Gestalt annahmen. Bei allen alten Kulturvölkern besteht der Tempeldienst aus Wechselgesängen von Hymnen und Psalmen, untermischt mit heiligen Tänzen, Opfern und andern symbolischen, ihm szenische Form verleihenden Handlungen. Unzweifelhaft haben auch bald bestimmte Ereignisse aus der Götter- und Heldensage festere Stoffe für geschlossenere dramatische Darstellungen abgegeben, und die

sogenannten *Mysterien*, in denen auf Eigenschaften, Erlebnisse oder geheimnisvolles Walten einer Gottheit durch mancherlei symbolische Handlungen in dramatischer Form Bezug genommen wird, gehören nicht erst dem Christentum an, sondern reichen in frühere Perioden zurück.

Als Herodot im 5. Jahrhundert v. Chr. Ägypten bereiste, lernte er Mysterien kennen, die zu Sais auf einem neben dem Tempel der Athenäa gelegenen See zur Nachtzeit geheimnisvoll (und wahrscheinlich unter Gesang religiöser Hymnen) begangen wurden, zum Gedächtnisse eines im Tempel Begrabenen, dessen Namen zu nennen er jedoch Scheu trägt. „Aber darüber halte ich reinen Mund", bemerkt er, obgleich er recht gut weiß, wie alles zugeht.[1]) Götter und Heroen sind die Helden fast aller indischen Dramen, und bei den Juden deuten Davids reicher Tempeldienst, sein Tanz vor der Bundeslade, die Wechselgesänge der Psalmen und andere Feierlichkeiten auf dramatische Formen der gottesdienstlichen Handlung hin, wie auch verschiedene ihrer Dichtungen (die Bücher Hiob, Judith, Tobias, Esther, das Hohelied) unverkennbar bedeutende dramatische Elemente enthalten. Eine wirklich dramatische Kunst hat aber bei den Juden nicht existiert; die zu verschiedenen Zeiten bei ihnen eingeführten griechischen und römischen Schauspiele erregten sogar ihren Abscheu. — Auch das griechische Drama hat bekanntlich aus gottesdienstlichen Gebräuchen seinen Ursprung genommen, nämlich aus den zu Ehren des Dionysos gefeierten Frühlingsfesten, die aus Chorgesängen, Tanz und Rezitation bestanden. Allmählich entfernten sich die Stoffe der Dramen vom Dienste des Dionysos und gewannen nationale und politische Bedeutung, doch unter steter Beibehaltung tiefer Beziehungen auf religiöse und sittliche Ideen. Wie nun bei den Griechen das gesamte Leben nach allharmonischer Entfaltung strebte, so war ihnen auch die Einigung der tönenden und darstellenden Kunst zu einem Gesamtkunstwerke — eben dem Musikdrama — eine der ernstesten Bestrebungen würdige Aufgabe. Bekanntlich verband ihr Drama mit der Dichtung die Musik in der Rezitation, den Chorgesängen und der Instrumentalbegleitung sowie die darstellende Gebärdenkunst (*Orchesis*, Orchestik) in der Pantomime und den Tänzen. Wie weit das griechische Musikdrama vorbildlich für die moderne Oper wurde oder wenigstens den Anstoß zu ihrer ersten Entstehung gab, wird sich weiter unten zeigen.

Auch das Christentum zog schon früh das dramatische Element in den Gottesdienst herein. Man erkannte, daß symbolische Formen und Handlungen vermöge ihrer sinnlichen Anschaulichkeit gleich einem lebendigen Gleichnisse tiefer auf Gemüt und Vorstellung der Neubekehrten wirkten als die rein geistige Lehre, weil die sinnliche Wahrnehmung bei Ahnung dessen, was der Geist nicht ganz fassen konnte, der Phantasie anregend zu Hilfe kam.[2]) Reichen

---

[1]) Geschichten, deutsch von Fr. Lange, Buch II, S. 213. Jener daselbst Begrabene, dessen Namen er verschweigt, ist Osiris, der eins seiner vielen Gräber auch im Athenäentempel zu Sais hatte.

[2]) Näheres über das Dramatische in der altchristlichen Liturgie findet man bei H. Alt, Theater und Kirche, Berlin 1846, S. 328 ff.

Stoff zu geschlossenen dramatisierten Darstellungen boten die kirchlichen Feste des Jahres, die Weihnachtszeit, insbesondere aber die Leidenswoche mit den folgenden Ostertagen. „Wie in diesen acht Tagen Christus in seiner ganzen unermeßlichen Größe dasteht," sagt Friedrich Chrysander, „wie sich Spruch auf Spruch, Tat auf Tat häufen und drängen, so ist auch sein Nachbild in den Evangelien gerade hier so dicht, voll und warm, die Erzählung ist bei allem Trüben, was zu berichten war, so springend lebendig, alle Handelnden sind in so treffender Kürze aus ihrem innersten Wesen heraus gezeichnet, daß die dichterische Arbeit hier schon vollführt ist. Die dramatische Umdichtung war also mehr nur eine lokalisierende Ausführung, und auch die handwerksmäßigste von allen diesen im Mittelalter hat nie ganz die reinen ewigen Züge verwischen können." [1])

Schon im 4. Jahrhundert war für den Palmsonntag die Rezitation des Matthäusevangeliums, für den Mittwoch der Passionswoche das Lukasevangelium vorgeschrieben, wozu im 8. und 9. Jahrhundert die Vorlesung der Passion nach Markus für den Dienstag, nach Johannes für den Karfreitag kam. Die Vortragsweise war die des üblichen gregorianischen Lektionsgesanges, für die Reden Christi trat der Evangelienton ein. Anfangs brachte man das Evangelium ganz unverändert zur Darstellung, dann aber (schon im 12. Jahrhundert), wie man sich später ausdrückte, „in Personen gestellt", wodurch der ganze Aktus dramatisches Ansehen bekam. Von selbständiger dramatischer Form und wirklicher Handlung war aber noch kaum etwas vorhanden: ein Priester rezitierte die Reden Jesu, ein anderer die Erzählung des Evangelisten, ein dritter die Partien der übrigen Personen und des Volks. Diese drei Partien werden in älteren Passionsgesangbüchern meist bezeichnet durch † (*Christus*), *C* (*cantor* oder *chronista*) und *S* (*succentor* oder *synagoga*). Christus sang für gewöhnlich Baß, der Evangelist Tenor, der Vertreter der übrigen Parteien Alt. Allmählich bildeten sich für jede der drei Rollen bestimmte Vortragsweisen aus, anschließend an den Lektions- und Evangelienton der früheren Zeit. Der Hauptteil der Sätze wurde auf einem feststehenden Ton, dem sog. *tonus currens* oder Reperkussionston, hinrezitiert (für Christus *F*, für den Evangelisten *c*, für den Vertreter der übrigen Personen *f*), und nur am Anfang und Schluß der Sätze sowie bei wichtigen Rede-

---

[1]) Abhandlung über das Oratorium, Schwerin 1853, S. 25.

abschnitten (Kolon, Doppelpunkt, Frage, Punkt) nahm die Rezitation melodisches Gepräge an und mündete in bestimmte, ein für allemal gültige Formeln. Eine Ausnahme davon machen nur Christi letzte Kreuzesworte *Eli, Eli* usw., die stets in weitgeschwungenen, aber ebenfalls festgelegten Melodielinien verlaufen. Diese älteste Art der Passionsdarstellung wird Choralpassion genannt, weil sie sich des gregorianischen Choraltons zum Rezitieren bedient (*choraliter Lesen*).[1] So gering das hiermit gegebene musikalische Material auch scheinen mag, es enthielt eine Menge ausdrucksvoller Wendungen und hat nicht nur seinerzeit der Feierlichkeit der erhabenen Zeremonie aufs beste entsprochen, sondern bildete auch für künftige Tonsetzer von Passionen die ehrwürdige Grundlage polyphoner Bearbeitungen.[2]

Man pflegte auch in den Evangelientext lateinische strophische Ritualgesänge einzuflechten, wie man es in neuerer Zeit mit Strophen protestantischer Choräle in Passionen und Kantaten tut, und schon im 12. Jahrhundert, ja vielleicht noch früher, beteiligte sich die Gemeinde an den geistlichen Dramen mit Absingen deutscher Kirchenlieder.

Aus diesen ersten Darstellungen der Geburts-, Leidens- und Auferstehungsgeschichte entwickelten sich alsbald (nach der gewöhnlichen Annahme im 11. oder 10. Jahrhundert, wahrscheinlich aber noch früher) die unter dem Namen *Mysterien* und „liturgische Dramen" bekannten geistlichen Schauspiele, die in Deutschland, England, Frankreich, Italien und Spanien verbreitet und beim Volke sehr beliebt waren. Ihr Ursprung fällt ebenfalls in eine sehr frühe Zeit. Für die bühnenmäßig dargestellten Passionsdramen dürfen wir sicher die bis ins 5. Jahrhundert hinaufreichenden Marienklagen als Kern annehmen, während für die Osterspiele Wipos Sequenz *Victimae paschali,* für die Weihnachtsspiele Tutilos Tropus für den Introitus der Weihnachtsmesse, für die sog. Rachelklagen Notkers Sequenz *Virgo plorans* (s. S. 45) die liturgischen Urbestandteile bilden. Um sie gruppierten sich dann allmählich ganze Akte herum, die schließlich jene Keime zurücktreten und ganz verschwinden ließen. Pflegestätten dieser geistlichen Dramen waren Klöster und Kirchen, bisweilen führte man sie auch im Freien,

---

[1]) An den protestantischen Choral ist also dabei nicht zu denken.

[2]) Näheres über die älteste Passionskomposition und ihre Vortragspraxis bei O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gütersloh 1893, worauf auch für das Folgende verwiesen sei.

z. B. bei Prozessionen auf. Die Geistlichkeit beschäftigte sich um so angelegentlicher mit ihnen, als sie darin ein kräftiges Mittel erkannte, das Volk von den tief stehenden weltlichen Schauspielen ab- und auf etwas Höheres zu lenken, religiöse Fragen in volkstümlicher, verständlicher Weise zu erörtern und die Tatsachen der heiligen Geschichte mit Hilfe sinnlicher Anschauung beherzigenswerter zu machen.

Frankreich steht im 11. bis 13. Jahrhundert an der Spitze in der Pflege solcher liturgischer Dramen. Unter den Sammlungen, die uns im Neudruck mit Musiknoten vorliegen, ist die lehrreichste die von E. de Coussemaker herausgegebene „Drames liturgiques du Moyen-Age“ (Rennes 1860). Sie gewährt einen umfassenden Einblick sowohl in die Wahl und Behandlung der Stoffe wie in die künstlerische Struktur der Dramen. Am häufigsten erscheint das Thema der „drei Marien“; daneben stehen Stücke wie: die Erscheinung zu Emmaus, Daniel, die Huldigung der Magier, die Bekehrung Pauli, die Auferweckung des Lazarus. Reichlich angebrachte dramaturgische Randbemerkungen (Didaskalien) geben ein deutliches Bild vom Kommen, Gehen und Handeln der einzelnen Personen, die in der Hauptsache aus jungen Klerikern bestanden. Auf die äußere Ausstattung der vor dem Altar errichteten Bühne wurde viel Wert gelegt, ebenso auf die Gewandung und sonstige Ausstaffierung der Agierenden. Der musikalische Vortrag, der zuerst in lateinischer, später in der Landessprache geschah, war ungemein einfach. Für gewöhnlich genügt eine einzige, mäßig lange, natürlich unbegleitete Melodie für sämtliche Strophen der Dichtung — nur hier und da treten eine oder zwei andere neben sie oder werden einzelne Strecken auf eigene Musik hinrezitiert. Ist das Drama beendet, so fällt der Priesterchor mit einer Hymne, am häufigsten dem *Te deum laudamus*, ein, und die Zelebrierung des Hochamts beginnt, wobei meist dieselben Kleriker mitwirken, die vorher das Drama mit aufgeführt hatten.[1]) Auch das Volk durfte häufig mitsingen, nicht nur am Schlusse, sondern auch in der Mitte; das alte Lied „Christ ist erstanden“ bildete z. B. eine unvermeidliche Zugabe zu den Osterspielen.

Solchen, teils mit dem Gottesdienst verbundenen, teils selb-

[1]) Zur Literatur der liturgischen Dramen seien noch angemerkt: du Méril, Origines latines du Théâtre moderne, 1849; Mone, Schauspiele des Mittelalters, 1846; Schletterer, Das deutsche Singspiel, 1863; Schubiger, Musikalische Spizilegien, 1876; Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele 1880.

ständig aufgeführten Dramen mit Musik begegnen wir — wie erwähnt — zu gleicher Zeit oder um weniges später auch in Deutschland, England (*Miracle-Plays*), Spanien (*Autos sagramentales*) und Italien, wo die Gattung zuerst *Devozione*, später unter stärkerer Betonung des Bühnenhaften *Rappresentazione sacra* hieß. Da uns von der musikalischen Ausstattung dieser Stücke zwar Nachrichten, aber nur sehr wenige Reste wirklicher Musik überliefert sind, mögen diese und noch einige weitere kurze Andeutungen genügen.

Mit der Zeit nahmen die Mysterien an Ausdehnung immer mehr zu und dauerten zuweilen mehrere Tage. Die Zahl der Darstellenden wuchs oft bis hundert und darüber, ebenso die Menge der Schaulustigen. Die Kirche vermochte sie bald nicht mehr zu fassen, man mußte mit der Bühne hinaus auf die Kirchhöfe, Märkte und Straßen. An einigen Orten bildeten sich fest organisierte Korporationen, die solche Aufführungen alljährlich ins Werk setzten, so in Rom die schon seit 1260 tätige *Compagnia del Gonfalone*, die ihren Schauplatz im Kolosseum hatte und mit ihren großartig ausgestatteten, auf Karfreitag und Karsonnabend verteilten Passionsaufführungen bis 1549 bestanden haben, in diesem Jahre aber durch Papst Paul III. aufgehoben worden sein soll. Gleichzeitig mit ihr bildete sich in Treviso die ähnliche Gesellschaft der *Battuti*. In Paris wurde um 1398 die *Confrèrie de la Passion* gestiftet, 1402 vom Könige bestätigt und das Théâtre de la trinité für sie eingerichtet. Ebenda bestand die *Confrèrie de la Bazoche*, die sich aus Pariser *Clercs* oder Gerichts- und Advokatenschreibern zusammensetzte. An anderen Orten vereinigten sich Bürger zu solchen Aufführungen, in Deutschland Meistersinger, Schüler und Chorknaben, vagierende Jongleurs und fahrende Leute, mit denen die ganz unheilige Wirtschaft des Jokulatoren- und Histrionenwesens in die heiligen Spiele kam. Sobald es in die Hände der Laien und des Volkes geriet, änderte das geistliche Schauspiel seine Haltung. Es drängten sich volkstümliche Elemente hinein, und die im Mittelalter so verbreitete Lust an der Mischung von Ernstem mit derb Komischem, Possenhaftem und der Satire machte sich im weitesten Umfange geltend.[1]) Dafür gewannen sie die Möglich-

[1]) Der Hanswurst trat von den Märkten und Messen mit plumpen Späßen und Unanständigkeiten als Kaufmann, Spezereihändler, Quacksalber, Bedienter usw. auf die Mysterienbühne unter die Gestalten der Heiligen Geschichte; in den französischen Mysterien begann der Teufel eine beliebte Person zu werden, es entstanden ordentliche *Teufelsspiele* (*Diableries*), in denen es unter wenigstens vier Teufeln gar nicht abging. Schoß da auch der Volkshumor zuweilen am unrechten Orte in die Höhe, so brachte

keit einer freieren Entfaltung des dramatischen Elements und der Verbreitung der nationalen Sprache statt der lateinischen, von der das Volk nichts verstand. In Deutschland gab man schon im 13. Jahrhundert zuerst den in den Evangelientext eingeflochtenen lateinischen Kirchengesängen eine deutsche Übersetzung bei, und im 14. Jahrhundert trat dann die Kirche mit ihrer Latinität noch weiter zurück; doch erhielt sich die Sitte, den Schrifttext erst lateinisch, dann deutsch zu singen, bis ans Ende des Mittelalters, während in den für den Gottesdienst allein bestimmten Passionsmusiken der lateinische Text der Vulgata bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts allein geltend blieb.[1])

Einige besondere, nach und nach entstandene Gattungen des geistlichen Schauspiels sind noch die *Moralitäten* und *Schuldramen*. Jene, die Moralitäten, von den Bazochisten in Paris ins Leben gerufen, waren von ernstem Charakter, verfolgten wesentlich moralische und theologische Zwecke. Personifikationen sittlicher Begriffe und Eigenschaften, christlicher Tugenden, Leidenschaften und Laster usw. mischten sich unter Gestalten der biblischen Geschichte und erläuterten in Streit und Lösung scholastischer Sätze kirchliche Anschauungen und Dogmen. Einen gleichen Kampfplatz für dogmatische und religiöse Streitigkeiten boten die zu Ende des 15. Jahrhunderts aus Aufführungen der Komödien des Terenz in den Gelehrtenschulen hervorgegangenen Schuldramen.[2]) Doch reichte

---

er doch auch manche Blüte, die durch ihre Frische und Naturwüchsigkeit erquicken konnte gegenüber dem Unkraut, das die Geistlichkeit in manchen ihrer kirchlichen Feste emporwuchern ließ, z. B. in den berüchtigten *Esels-* und *Narrenfesten*, wo man, nicht zufrieden, im Chore statt der Psalmen unehrbare Lieder zu singen, auch auf den Altären tafelte und Würfel spielte, alte Schuhsohlen und anderen Unrat ins Rauchfaß warf und das Heiligtum mit Gestank erfüllte. Beim Eselsfest, das man zum Andenken an Mariä Flucht nach Ägypten feierte, wurde ein mit der Mönchskutte bekleideter Esel in die Kirche geführt, der Priester intonierte vor dem Altare den bekannten lateinischen Eselsgesang *Orientis partibus* und ahmte dann das Eselsgeschrei nach, das von der den Gegenstand der Feier umtanzenden Gemeinde nach besten Kräften antiphonenartig respondiert wurde. In Italien, Frankreich und zum Teil auch in Spanien war der ganze Unfug der römischen Theater so vollständig in die heiligen Spiele eingerissen, daß sie in Deutschland noch immer verhältnismäßig unschuldig und harmlos erscheinen.

[1]) Ein einziger, aber bedeutender Überrest des geistlichen Volksschauspieles hat sich bis in unsere Tage lebendig erhalten: das Passionsschauspiel, das alle zehn Jahre zu Oberammergau bei Partenkirchen im bayrischen Oberlande von den Dorfbewohnern aufgeführt wird. Ungeachtet mancher Modernisierungen und der zopfig süßlichen Musik vom Anfange des 19. Jahrhunderts, ist seine Wirkung eigenartig und groß, in vielen Szenen sogar tief ergreifend. Bekannt ist Eduard Devrients schöne Schrift „Das Passionsschauspiel zu Oberammergau", Leipzig 1851; eine andere gibt es von Ludwig Clarus, München 1860.

[2]) Schon die gelehrte Benediktinernonne Hrosvitha von Gandersheim im Braunschweigischen, um 960, hatte die viel gelesenen Terenzischen Komödien in dramatischer Form nachgebildet mit der moralischen Absicht, „in eben derselben Weise, wie dort bei Terenz die Laster unzüchtiger Weiber dargestellt seien, hier die löbliche Züchtigkeit gottseliger Jungfrauen zu feiern."

ihre Wirkung an die der *deutschen Fastnachtsspiele* zur Zeit der Reformation bei weitem nicht heran; denn in diesen wendete sich der Spott und die Satire so scharf, gründlich treffend und eindringlich gegen die Gebrechen der Kirche, daß sie ein mächtiger Hebel wurden für die Beförderung der Kirchenreinigung. — In geistlichen, Schul- und anderen Komödien gelehrter Dichter wurden manchmal am Ende oder an Aktschlüssen Chöre gesungen, so in Reuchlins *Scenica progymnasmata* 1498 (enth. vier Chorgesänge); in Hegendorffini *Comedia nova* 1520; Paul Rebhuns geistlichem Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frau Susanna 1536; Joachim Greffs *Mundus* 1537; in dem *Schönen Spiel von Frau Jutten* 1565 (nach Goedeke, Grundr. S. 93 schon 1480 durch Theod. Schernberk verfaßt und durch Hieron. Tilesius hrsg.). Vgl. R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI (1890).

War nun sowohl bei den alten Mysterien wie mehr oder weniger auch bei den geistlichen und weltlichen Volksschauspielen der späteren Zeit die Musik allerdings beteiligt [1]), so war doch an einen eigentlichen dramatischen Musikstil noch nicht zu denken. Die Einzelreden wurden, wenn nicht gesprochen, entweder streng im Choralton oder in freierer Weise rezitiert, der jedoch, mehr oder weniger modifiziert und zum Teil mit volksmäßigen Elementen vermischt, ebenfalls der Choralton zugrunde lag. Für manche Sprüche (z. B. für die Fragen der Marien im Osterspiele, wer ihnen den Stein vom Grabe wälze) setzten sich bestimmte, an verschiedenen Orten gleichlautend gesungene Weisen ritualmäßig fest. Der ganze Gesangstil hatte vorwaltend liturgischen Charakter. Außerdem kamen Chorsätze vor, teils in der Handlung, teils zu Anfang und zu Ende.

Auch die *Choralpassion* (S. 284), wie sie in der Karwoche beim Gottesdienst als Teil der Liturgie abgesungen wurde, zeigt noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch ein ähnliches Gesicht. Die an den Lektions- und Passionston gekettete, durch kirchlichen Gebrauch geheiligte Gesangsweise hielt man für den Vortrag des Evangeliums so angemessen, daß man sich ihrer noch weit bis ins 17. Jahrhundert hinein und nachdem das dramatische Rezitativ schon lange erfunden war, in den Passionen bediente. Noch Heinrich Schütz griff in seiner letzten Passion nach den vier Evangelisten aus dem Jahre 1666 zum Choralton für die Einzel-

[1]) Und manchmal nicht nur in großer Ausdehnung, sondern auch in solcher Verwendung, daß man fast an Absicht auf musikalische Wirkung denken möchte. So in dem zu Ende des 15. Jahrhunderts niedergeschriebenen *Alsfelder Passionsspiel*, hrsg. von C. W. M. Grein, Kassel 1874. Vgl. über dasselbe auch Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848—74. I, 68 ff.

reden, obwohl er das ariose Rezitativ schon früher und in sehr vollkommener Gestalt in seiner Auferstehungshistorie zur Anwendung gebracht hatte (Kap. XIII).

Es lag aber nahe, daß man allmählich doch versuchte, in die liturgische Choralpassion Elemente des mehrstimmigen Kunstgesanges hineinzubringen. Das natürlichste war zunächst, daß man alle Stellen, die das Evangelium einem Chor von Menschen (Volk, Jünger, Hohepriester, Kriegsknechte usw.) in den Mund legt, nun auch wirklich einem Chor von Sängern übergab, während die Einzelpersonen (Soliloquenten) beim einstimmigen Choralton blieben. Wie man dabei zu Werke ging, zeigt ein anonymes Passionsfragment aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.[1]) Hier treten bei den „Turbae“, wie diese Volkschöre auch genannt werden, die drei Cantores zu einem Terzett zusammen, und zwar so, daß jeder den seinem Lektionston eigenen *tonus currens* festhält: Christus das tiefe *F*, der Evangelist das kleine *c*, der dritte Cantor das *f*, sodaß also die Sätzchen auf dem Akkord *F c f* hinrezitiert werden. Nur an Punktschlüssen wird eine Wendung nach *C-dur* angebracht. Auf diese Weise wurde eine ebenso einfache wie bequeme klangliche Unterscheidung der Turbae von den Soliloquenten erreicht. Ein zweites Mittel war, den einstimmigen Passionston bei den Turbae zwar festzuhalten, ihn aber im Unisono von einem ganzen Chore vortragen zu lassen. So gehalten ist die zweite der drei Passionen, die Matthäus Ludecus in sein Missale von 1589 aufgenommen hat; die Turbae sind alle mit „Chorus“ überschrieben. Ebenfalls einstimmige Turbachöre hat die lateinische Passion von Lucas Lossius in dessen Psalmodia vom Jahre 1561.

Diese beiden Arten, die Choralpassion etwas eindrucksvoller zu gestalten, entfernten sich noch nicht viel von den liturgischen Vorschriften, die für den gottesdienstlichen Passionsvortrag galten. Beide Vortragsweisen lagen noch immer in der Hand des Klerus; an der einen sowohl wie an der andern nahm nur ein Diakonen- und Subdiakonen-, aber kein Laienchor teil: die Passion war noch immer ein unmittelbar gottesdienstlicher Akt. Mit der Reformation in Deutschland kam eine Änderung hinein. Luther selbst gab nicht allzuviel auf die Passionsrezitation. Im Vorwort seiner deutschen Messe fordert er nur das Predigen über das Leidensevangelium,

[1]) Zuerst veröffentlicht von R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, S. 72 und 258. S. auch O. Kade, a. a. O., S. 115 f.

wenigstens am Karfreitag. Das Absingen der Passion sei im allgemeinen nur ein äußerlich Werk, an dem festzuhalten zum mindesten keine Verpflichtung vorliege. Dennoch tritt er dem alten Brauche nicht entgegen, sondern versucht sogar seinen Hauptgrundsatz, die Beteiligung der Gemeinde und des sie vertretenden Sängerchors zu fördern, auch auf die Passion anzuwenden, d. h. er läßt zu, daß die Turbae von einem Chore vielstimmig gesungen werden; ferner tritt er für die Verwendung der deutschen Sprache beim Passionsvortrage ein.

Die Chöre der ersten auf protestantischer Seite vorkommenden Passionen haben mit der oben bezeichneten ersten Art das gemein, daß sie auf ein und demselben Akkord, dem in *F-dur*, entsprechend dem Rhythmus der Sätze hinrezitiert werden, doch tritt zu dem ehemaligen Akkord *F c f* noch als vierter Ton *a*; ferner geht man freier als ehemals mit den Modulationen bei Satzeinschnitten um, biegt hier einmal nach *C-dur*, dort nach *B-dur* oder *G-moll* aus, kehrt aber immer wieder zu dem Ausgangsakkord zurück. Chöre dieser Art tauchen zum erstenmal in dem von O. Kade 1871 beschriebenen Lutherkodex von 1530 auf, hier jedoch ohne die Reden der Soliloquenten. 1545 steht die ganze Passion in Johann Walthers großem Gothaer Kantionale, und man wird daher annehmen dürfen, daß die Komposition dieser Chöre — wenn man bei ihrer Einfachheit von einer solchen reden will — von Walther herrührt. Später hat Walther noch zwei Passionen folgen lassen, diese erste aber blieb lange Zeit die beliebteste und wurde vielfach in neuen Auflagen verbreitet. So erscheint sie 1570 in einer Nürnberger Ausgabe von Clemens Stephani, 1587 in einer solchen von Nikolaus Selneccer, dem bekannten protestantischen Liederdichter, 1589 in dem Missale des obengenannten Ludecus, ferner 1610 in einer Ausgabe von Matthes Welak, endlich noch 1682 im Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius.[1])

Einer Eigentümlichkeit nicht nur der protestantischen, sondern auch der katholischen Passion müssen wir an dieser Stelle gedenken, nämlich des Brauches, die ganze Passion mit einer Einleitung zu eröffnen und mit einem Epilog zu schließen. Die Einleitung,

---

[1]) O. Kade hat in seiner erwähnten Schrift die Identität aller dieser genannten Passionen mit der von Walther nachgewiesen und diese selbst neugedruckt vorgelegt (im Anhang). Bis dahin sprach man irrtümlich von einer Passion des Stephani, Selneccer, Ludecus usw. Diese sind vielmehr nur die Herausgeber gewesen. Kleine Veränderungen, die sich bei einzelnen der Neuauflagen finden, berühren diesen Tatbestand nicht.

auch *Introitus* oder *Exordium* genannt, erfolgte gewöhnlich mit dem Vortrag der lapidaren Überschrift *Passio domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum,* oder deutsch „Das Leiden [oder „Höret an das Leiden"] unseres Herrn Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangelist Matthäus" (oder Markus, Lukas, Johannes). Auch Passionen, die aus sämtlichen vier Evangelien zusammengestellt waren (Evangelienharmonie), kommen schon früh vor. Für den Epilog, *Conclusio* oder *Gratiarum actio* benannt, bürgerten sich auf katholischer Seite die Worte ein *Qui passus es pro nobis, miserere nobis, Amen,* auf protestantischer Seite „Dank sei unserem Herrn Jesu Christi, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle" o. ähnl. In der Waltherschen Passion und in allen späteren kommen diese beiden Anfangs- und Schlußabschnitte ohne Ausnahme vor, und wie sie Walther vom Chor vortragen läßt, so auch die späteren Komponisten.[1])

Eine weitere Anlehnung der so beschaffenen Passion an die mehrstimmige Kunstmusik erfolgte mit dem Aufgreifen ausgearbeiteter, den jeweiligen Inhalt der Turbae mit den Mitteln der Polyphonie ausdrückender Chorsätze. Ehe das geschah, verbreitete sich von Italien aus eine dritte große Gruppe von Passionskompositionen von besonderer Eigenart: die sog. Motettenpassion. Ihr Wesen bestand darin, daß der Passionstext von Anfang bis Ende mehrstimmig, und zwar nach Art der Motetten abgesungen wird, sodaß sich also Reden und Gegenreden im Klange wenig oder gar nicht voneinander abheben. Mit dieser Konsequenz vollzieht sich der Austritt der Passion aus der rein gottesdienstlichen Zeremonie der römischen Kirche; sie ist in dieser Gestalt jetzt nicht mehr „liturgische" Passion, sondern bildet gleich der Motette ein kirchliches Kunstwerk, das in Nebengottesdiensten, Vespern und andern Kirchenandachten seinen Platz hat. Diese Stellungsänderung der katholischen Passion in dieser Form ist wichtig, denn mit ihr wird den Tonsetzern Gelegenheit gegeben, den wunderbaren Stoff unabhängig von liturgischen Vorschriften nach rein individuellen Grundsätzen zu bearbeiten. Beim Gottesdienst blieb nach wie vor die alte, gregorianische Choralpassion bestehen, außerhalb desselben erhob sich die chorisch durchkomponierte Motettenpassion.

---

[1]) Der strengere römische Ritus schrieb für Exordium und Conclusio nur den einstimmigen Rezitationsgesang vor, hob ihn aber von dem Vortrag der folgenden Passionserzählung im Passionston durch Anwendung des gewöhnlichen Evangelientons ab.

Dennoch zeigt sich ein inniger Zusammenhang zwischen der Motettenpassion und der liturgischen Choralpassion darin, daß die Motettenpassion den vorgeschriebenen gregorianischen Passionston in Gestalt eines Cantus firmus konserviert, sei es im Tenor, sei es in einer andern Stimme. Je nachdem in den einzelnen Abschnitten die Worte Christi, des Evangelisten oder des Volks erscheinen, tauchen als Cantus firmus die Rezitationsformeln Christi, des Evangelisten oder des Volksvertreters auf; um sie herum bewegen sich, wie in der Messe, die übrigen Stimmen entweder in kontrapunktischen Verschlingungen oder im einfach akkordischen Satze. — Bei dieser Gattung der Passion ist nun die Richtung aufs Dramatische so gut wie ganz aufgegeben, an seine Stelle tritt das Erzählende, Epische; das Passionsdrama erscheint hier wie ein Freskogemälde, auf dem alle Personen übermenschliche Gestalt haben. Es ist aber unbestreitbar, daß trotz der Schwerfälligkeit, die die Form z. B. bei der Darstellung von Bewegungsvorgängen mit sich bringt, durch den massiven Ausdruck und die großen Linien des Chorsatzes mächtige Eindrücke bewirkt werden können, und das um so mehr, je mehr der betreffende Tonsetzer die Stimmen zu mischen, zu gruppieren und den Klang auszuschattieren versteht. Gleich der erste, dem wir eine solche Motettenpassion verdanken, Jakob Obrecht (S. 136), ist ein solcher Meister im Gruppieren der Stimmen und Schattieren des Klanges. Die Komposition steht in der von Georg Rhaw 1538 gedruckten Sammlung *Harmoniae selectae quattuor vocum de Passione Domini*, war aber schon vorher handschriftlich bekannt.[1]) Da Obrecht 1505 starb, fällt ihre Entstehung noch vor dieses Jahr. Der ganze, aus den vier Evangelien zusammengesetzte Text ist hier vierstimmig gesetzt, und zwar in einem durchaus einfachen Stile, dessen weihevolle Akkordfolgen nur hier und da von Vorhalten und kleinen Stimmverschlingungen unterbrochen werden. Um das Ohr des Hörers nicht zu ermüden, läßt Obrecht häufig zwei oder drei Stimmen allein aus dem Zusammenklang hervortreten, ein Mittel, dessen Tragweite nicht von allen Komponisten späterer Zeit erkannt wurde. Die drei gregorianischen Choralformeln für Christus, den Evangelisten und die Turbae wandern bei Obrecht als Cantus firmus abwechselnd vom Tenor in den Diskant, vom Alt in den Baß, fallen aber dem Hörer nur ausnahmsweise ins Ohr. Wie durchaus episch

---

[1]) Abgedruckt bei Kade, a. a. O., Anhang.

Obrecht das Ganze auffaßte, geht daraus hervor, daß er nicht nur malende Züge höchst selten anbringt, sondern auch Stellen leidenschaftlichen Charakters mit vornehmer Ruhe deklamieren läßt. Das fällt namentlich bei den Stellen auf, die vom Kreuzigen handeln; während sich spätere Tonsetzer hier starker harmonischer Härten nicht enthalten können, bleibt Obrecht beim einfachen *F-dur*-Akkord mit Abbiegung zum *C-dur-* oder *B-dur*-Akkord.

Obrechts Passion wurde vorbildlich für die meisten späteren Motettenpassionen. An Komponisten solcher mit lateinischem Text sind zu nennen Metre Ihan (vor 1543), Ciprian de Rore (1557), Johannes Galliculus (1538), Ludwig Daser (1578), Jakob Gallus (drei Passionen 1587, darunter eine doppelchörige, bei der der eine Chor [Pilatus, Judas, Hoherpriester] mit hohen, der andere [Jesus] mit tiefen Stimmen besetzt ist, während sich in der Erzählung und bei den Turbae beide vereinigen[1]), Bartholomäus Gesius (zwei Passionen, darunter eine hochbedeutende sechsstimmige vom Jahre 1613). Motettenpassionen mit deutschem Text schrieben u. a. Joachim a Burck (1597), Johannes Steuerlin (1576), Joh. Machold (1593), Christoph Demantius (1631). Einzelne dieser Komponisten prägen die von Obrecht aufgestellte Form der Motettenpassion insofern nicht mehr ganz rein aus, als sie gewissen Personen, z. B. Christus und dem Evangelisten, den alten einstimmigen Passionston zurückgeben und nur die übrigen Partien mehrstimmig behandeln, oder außerdem die übrigen Einzelpersonen zwei- oder dreistimmig, die Turbae aber fünf- oder sechsstimmig behandeln. Man versuchte also, von der reinen motettischen Passion mehr und mehr abzubiegen und größere Mannigfaltigkeit in den Klang, mehr Leben in die Darstellung zu bringen. Nicht nur, daß jeder Meister einen neuen Typus in bezug auf Stimmenverteilung aufzustellen suchte, auch bei ein und demselben Tonsetzer finden sich abweichende Behandlungen, so in den vier Passionen des Orlando di Lasso (1575 und später). Das bedeutendste Werk dieser Gruppe ist die vor 1561 entstandene deutsche Passion des Dresdener Kapellmeisters Antonius Scandellus, die nur den Evangelisten im Passionston rezitieren, die übrigen Partien in mannigfachster Mischung zwei-, drei-, vier-, fünfstimmig singen läßt.[2]) Hier tritt deutlich das Bestreben nach

---

[1]) Neudruck in Bd. XII[1] der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

[2]) Abgedruckt bei Kade, a. a. O., Anhang.

dramatischer Charakteristik und Anschaulichkeit hervor. Die Bilder, die Scandellus vor uns aufrollt, tragen die buntesten Farben und erinnern stark an das, was nachher Heinrich Schütz und Bach in diesem Rahmen leisteten. So zeichnen sich die Reden Jesu durch wohlerwogene Harmoniewendungen und hoheitsvolle Kürze von denen der Juden aus, die ihr „Weg, weg mit dem, kreuzige ihn" und „Wir haben keinen König" kunstlos und roh hervorstoßen, während Pilatus durch tastende zwei- und dreistimmige Sätzchen in seiner ganzen Verlegenheit und Unschlüssigkeit gekennzeichnet ist — anderer feiner Züge nicht zu gedenken. In einer später entstandenen Auferstehungshistorie (um 1570) hat Scandellus ein gleiches Genie an den Tag gelegt und eine Komposition geliefert, die noch lange nach 1600 in Deutschland gern gesungen wurde. Zum Teil an ihn anknüpfend, zum Teil selbständig vorgehend traten auf deutscher Seite auf: Jakob Meiland, Thomas Mancinus, Samuel Besler, Melchior Vulpius, O. Siegfried Harnisch, Herold und Heinrich Schütz, auf italienischer Seite schufen einzelne großartige Passionswerke im klassischen Vokalstil Claudin de Sermisy, Giov. Matteo Asola, Th. Ludovico Vittoria, der in Rom lebende Spanier Francesco Guerrero und der als Madrigalist bereits erwähnte Engländer William Bird. —

Ehe wir von der älteren Passionskomposition scheiden, sei noch des Verhältnisses kurz gedacht, das die Gemeinde den Kompositionen gegenüber einnahm. Durch Luthers Bemühungen war ja die Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst viel lebhafter geworden. Die ersten Beziehungen zwischen Passion und Gemeindegesang machen sich in den einleitenden und abschließenden Chören bemerkbar; sie nehmen allmählich Motive und Melodien aus Passionsgesängen der Gemeinde auf. Schon zu Selneccers Zeit um 1580 war es in Leipzig Brauch, daß die Gemeinde mit Choralgesang auf den Vortrag der Leidensgeschichte Bezug nahm. Wenn am Palmsonntage nach alter Sitte die Passion nach dem Matthäus aufgeführt wurde, so ging ihr, von der Gemeinde gesungen, das Luthersche Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" voraus, anknüpfend an die Worte Christi am Kreuze „Mein Gott, warum hast du mich verlassen". Auf ähnliche Weise wurde am Karfreitag die Johannispassion durch den Choral „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" eingeleitet, der, an Christi Wort „Es ist vollbracht" anknüpfend, auf die Vollendung des Erlösungswerkes hindeutete. Auf

solche Verarbeitung von Choralmelodien zu Einleitungschören der Passionen, wofür u. a. der die „Sieben Worte“ von Schütz eröffnende Motettensatz „Da Jesus an dem Kreuze stund“ ein herrliches Beispiel ist, mag dieser Leipziger Gebrauch unmittelbar eingewirkt haben, wobei wir uns freilich erinnern müssen, daß schon in früheren Jahrhunderten die Lieder „Christ ist erstanden“ und „Also heilig ist der Tag“ bei dramatischen Darstellungen der Auferstehungsgeschichte vom Volke gesungen wurden und noch früher lateinischer Hymnen- und deutscher Volksgesang in die Rezitation der Heiligen Geschichte verflochten war (S. 284).

Ehe wir nun zu Heinrich Schütz übertreten, der der musikalischen Feier der Leidens- und Osterzeit zwar keine neuen Formen verlieh, wohl aber die alten mit neuem Geiste erfüllte, begeben wir uns für einen Augenblick an die bescheidene Geburtsstätte einer Kunstgattung, die neben der Passion alsbald einen hohen Rang unter den Kirchenmusikformen der Zukunft einnehmen sollte: des Oratoriums.

Bekanntlich war die römische Kirche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stark verwahrlost und hatte nicht nur in den Kreisen der Gebildeten, sondern auch beim Volke ein gut Teil ihres alten Ansehens eingebüßt. Unter den Bestrebungen, die auf eine Reformation an Haupt und Gliedern gerichtet waren, begegnen wir auch solchen, die auf Hebung der gesunkenen Religiosität vornehmlich in den unteren Schichten ausgingen. Anregung dazu gaben gewisse, bereits in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts in italienischen Kirchen und Klöstern zum Zwecke geistlicher Erbauung eingerichtete Zusammenkünfte, die in der Fastenzeit dem Volke Ersatz für die Schauspiele bieten und seinen Sinn auf Höheres lenken sollten. Insbesondere war es der später heilig gesprochene Filippo Neri in Rom, 1551 zum Priester geweiht, der solche Zusammenkünfte mit seinen Beichtkindern abhielt, um ihnen die Heilige Geschichte zu erklären. Zuerst fanden diese Bet- und Andachtsübungen (*Esercitii spirituali*) im Hause des Heiligen, später in dem Betsaal (Oratorium) von S. Girolamo della Charità, endlich in einer Kirche statt, die sich die allmählich zu einer festen Bruderschaft gewordene Kongregation 1575 erbaut hatte. Da sich die Übungen dieser Gemeinde hauptsächlich in dem nahe dieser Kirche gelegenen Oratorium abspielten, so erhielt sie von Neri den Namen *Congregazione dell' Oratorio*. Bis zu seinem 1595 erfolgten Tode hat ihr Neri als ihr Gründer und eifrigster Förderer vorgestanden.

Die Musik hatte anfangs in diesen allabendlich zur Dämmerstunde abgehaltenen Übungen nur den Zweck, die Gemüter der Betenden zwischendurch anzuregen, daher beschränkte man sich auf das Absingen ganz einfacher dreistimmiger Lobgesänge, *Laudi* (Lauden) genannt. Sie bestanden aus mehreren Strophen, denen allen dieselbe Melodie zugrunde lag. Der päpstliche Kapellmeister Animuccia war der erste, der auf Ansuchen Neris 1563 eigens für die Kongregation komponierte Laudi herausgab (*Primo libro delle laudi spirituali*, Rom 1563); 1570 ließ er ein zweites Buch folgen. Alsbald nahmen die Väter der Kongregation selbst die Herausgabe von Laudenwerken in die Hand und veröffentlichten 1577, 1583, 1588, 1591 vier Bücher, deren letzte beiden unter Redaktion des spanischen Paters Fr. Soto de Langa erschienen. Der Laudengesang wird nun sehr schnell zum beliebtesten Teil der Betübungen, und da neben den einfachen, populären Laudi bei besonders festlichen Gelegenheiten auch solche von kunstvollerer Faktur gesungen wurden [1]), so hatte die Kongregation bei ihren Andachten stets ein volles Haus.

Die Lauda war von Haus aus ein rein lyrisches Gedicht in italienischer Sprache, ein in Reime gegossenes Gebet, zu nichts anderem bestimmt, als Andacht und frommes Nachdenken über die Heilstatsachen zu erregen. Ihr Ursprung ist in den volkstümlichen Liedern zu suchen, die im Gefolge der großen, vom heiligen Franciscus von Assisi angebahnten religiösen Bewegung des 13. Jahrhunderts auftraten und namentlich von den Geißlern des 14. Jahrhunderts bei ihren Bußfahrten angestimmt wurden. Aber schon unter den im 13. und 14. Jahrhundert entstandenen Lauden fanden sich solche, die auf einen bestimmten Vorgang Bezug nehmen, sei es auf die Kreuzigung oder auf ein anderes Ereignis aus dem Evangelium. In solchen Fällen bediente man sich der Dialogform, d. h. legte den Inhalt zwei allegorischen oder biblischen Personen in den Mund und ließ abwechselnd die eine Strophe als Rede, die andere als Gegenrede von verschiedenen Chören absingen, wie es bei den Antiphonen und Responsorien üblich war. Neri erkannte sehr bald, daß diese Dialoglauden besonderen Eindruck machten, und ließ

[1]) An der Komposition beteiligten sich auch andere römische Tonsetzer, darunter Palestrina, dessen zwei Bücher *Madrigali spirituali* (1581, 1594) ohne Zweifel für die Nerische Institution bestimmt waren, doch ist nicht erwiesen, wie Baini vermutet, daß er auch als Kapellmeister derselben fungiert habe.

daher in die unter seiner Aufsicht zusammengestellten Laudenwerke mehrere davon aufnehmen. So haben wir Dialoglauden mit der Überschrift „Anima e corpo", „Christo e Anima", „Guida e Pellegrino", „Maestro e discepolo" usw., in denen abwechselnd die beiden Personen ihre Reden auf ein und dieselbe dreistimmige Laudenmelodie absingen.

So unscheinbar diese kleinen Gebilde aussehen und so geringe rein musikalische Bedeutung ihnen zuzumessen ist, in ihnen liegen die Keime zum späteren großen Oratorium. Denn wenn wir über das Jahr 1600, das ein festes Prinzip für den begleiteten Einzelgesang aufstellte, hinausgehen, so finden wir Lauden, in denen sich nicht mehr nur zwei Personen unterhalten, sondern drei und vier; die Form ist da auch nicht mehr die strophische dreistimmige Wechselrede, sondern der begleitete Sologesang, und ferner werden immer häufiger bekannte Ereignisse der biblischen Geschichte herangezogen, die eine gewisse dramatische Entwickelung zulassen. Hier tritt die Form des Oratoriums schon deutlicher hervor. Solche bereits oratorienmäßige Lauden, die von jetzt an mit dem zutreffenderen Namen *Dialoghi* belegt werden, liegen in der Sammlung *Teatro armonico spirituale* des G. Francesco Anerio vor, die 1619 in Rom erschien. Hier sind, allerdings noch in ganz engem Rahmen, Themen behandelt wie „Isaaks Opferung", „Die Anbetung der Weisen", „Die Vertreibung aus dem Paradiese", „David und Goliath", „Jesus und die Samariterin", „Die Bekehrung Pauli". Das Bedeutsame an ihnen ist, daß die einzelnen Personen nicht nur unmittelbar mit Rede und Gegenrede auftreten, sondern daß auch erzählende Teile mit eingeflochten sind, die in der Hauptsache der Chor übernimmt. Wie in der Passion, so stellte sich auch hier die Notwendigkeit heraus, wenn ein dramatisches Ereignis ohne Bühne und Schauspieler vorgeführt werden sollte, dem Hörer durch eine orientierende Einleitung und eventuell in der Mitte eingestreute Bemerkungen die Handlung verständlich zu machen. Mit anderen Worten: man bedurfte eines oratorischen „Evangelisten". Im künftigen Oratorium, das seine Stoffe nicht nur den Evangelien, sondern auch andern biblischen Büchern entnimmt, heißt diese Erzählerrolle *Testo* (d. h. Text) oder *Storia*, wenn das Oratorium lateinisch ist: *Historicus* oder *Historia*. Nahezu in allen frühen Oratorien, bis ans Ende des 17. Jahrhunderts, begegnen wir einer Testrolle, einem Historicus, was deutlich darauf hinweist, daß das Oratorium von Anfang an szenische Darstellung ausschloß, sich

nur ans Ohr, nicht zugleich ans Auge des Hörers wandte.[1]) Noch in Händels „Israel in Ägypten" (1739) finden wir ein Überbleibsel dieser alten, anfangs vom Chore ausgeführten Testorolle: die Worte „Moses und die Kinder von Israel sangen also zu dem Herrn, ihn laut preisend" sind einem Doppelchor übergeben.[2])

Wie aus den italienischen Lauden das Oratorium in italienischer Sprache (*Oratorio volgare*) hervorging, so entwickelte sich aus lateinischen Motetten und Responsorien das lateinische Oratorium (*Oratorio latino*). Dieses steht, soviel sich feststellen läßt, nicht unmittelbar mit Neri und seiner Kongregation in Zusammenhang; denn was es vom Oratorio volgare unterscheidet, ist, daß es am Prosatext der Bibel festhält, während jenem eine freie, gereimte Dichtung zugrunde liegt. Im 16. Jahrhundert entstanden eine lange Reihe lateinischer Motetten, die ihren Textstoff solch Abschnitten des Alten oder Neuen Testaments entlehnen, die ein Zwiegespräch enthalten, z. B. das Gespräch des Lazarus mit dem Reichen in der Hölle, Christi mit der Kanäerin, die Verkündigung des Engels an Maria usw. Dabei kommt es vor, daß solche Dialoge durch kurze berichtende Sätze im Erzählerton eingeleitet oder beschlossen werden. Im Gottesdienst standen diese lateinischen „Motettendialoge" an derselben Stelle wie die andern Motetten, d. h. wurden als Einlage beim Graduale und Offertorium gesungen; infolgedessen finden sie sich auch in den Sammelwerken in unmittelbarer Nachbarschaft von Messen, Motetten, Psalmen, Litaneien, nur durch das Beiwort *Dialogo* von andern ausgezeichnet. Gleich der Motettenpassion waren diese Motettendialoge zunächst chorisch durchkomponiert. Als der begleitete Sologesang gefunden war, machen sie dieselbe Wandlung durch wie die chorischen Dialoglauden: Rede und Gegenrede werden auf einzelne Sänger verteilt, die erzählenden Partien behält der Chor. Auch in dieser neuen, moderneren Gestalt aber bleiben sie mit dem Gottesdienst verbunden, treten nicht, wie die Lauden, aus

---

[1]) Es ist daher nicht angebracht, das im Jahre 1600 in Rom mit Dekorationen und Reigentänzen auf einer Bühne aufgeführte geistliche Musikdrama „Rappresentazione di anima e di corpo" von E. del Cavalieri (s. unten Kap. XI) zum Oratorium zu rechnen. Hier liegt vielmehr eine der ersten „geistlichen Opern" vor, deren sich bald darauf eine Menge anderer einstellen. Die Zeit hatte ein feines Gefühl für den Unterschied und nannte dramatisch dargestellte Stücke niemals „Oratorio", sondern „Azione sacra" „Dramma spirituale" oder ähnlich.

[2]) Auch noch im 19. Jahrhundert haben sich Oratorienkomponisten (z. B. Mendelssohn im *Paulus*) zur Aufnahme einer Erzählerpartie entschlossen.

ihm heraus in die Betveranstaltungen der Laienkreise. Seit etwa 1610 mehren sich die Kompositionen lateinischer Dialoge, namentlich in venezianischen Motettenwerken. Beliebt werden die Themen wie „Adam und Eva im Paradiese", „Jesus im Tempel", „Die Samariterin", „Auferweckung des Lazarus", „Gabriel und Zacharias". Bisweilen erscheinen sogar schon einleitende Instrumentalsinfonien. Venedig stand lange Zeit in der Pflege dieser lateinischen Dialoge an der Spitze. In Rom dauert es geraume Zeit, bis sie dieselbe Beliebtheit gewinnen wie die leichter verständlichen, in der Muttersprache abgefaßten Dialoglauden. Um 1630 aber besteht in Rom schon eine Kongregation, die Archiconfraternità del SS. Crocifisso, die sich die Pflege derselben zur Hauptaufgabe macht und alljährlich in der Fastenzeit in ihrem zur Kirche S. Marcello gehörigen Oratorium eine Anzahl davon zur Aufführung bringt. Wir werden diesem Institut später bei der Erwähnung Carissimis noch begegnen.

Das 16. Jahrhundert machte aber auch auf dem Gebiete des weltlichen Schauspiels mit Musik große Fortschritte. Seit Adam de la Hale (S. 75) und seinen kleinen Singspielen war die Liebe für dramatische Darstellungen mit Musik immer mehr gewachsen, vor allem an Fürstenhöfen, wo man Kräfte und Mittel zur Hand hatte, die Stücke bunt und abwechselungsreich auszustatten. An der Spitze steht hierin Italien, wo schon im 14. und 15. Jahrhundert (z. B. in Florenz, Mailand, Ferrara, Mantua, Venedig) Maskenspiele und sog. „Trionfi", d. h. Darstellungen allegorisch-mythologischer Szenen mit Gesang und Instrumentenspiel üblich waren. Anlässe zu solchen Aufführungen gaben vornehmlich Hochzeiten königlicher oder herzoglicher Personen, Einzüge fremder Fürsten, Siegesfeiern, dann aber auch die fröhliche Stimmung, die alljährlich der Karneval im italienischen Volke hervorrief. Die Chroniken und Tagebücher der Standespersonen dieser Zeit erzählen von einer Menge solcher teils ernster, teils humoristischer Schaustücke mit Musik, von denen freilich in der Hauptsache nur der Text erhalten geblieben ist. Die Ausführlichkeit der Berichterstatter in der Angabe der mitwirkenden Musiker und Instrumente läßt aber in den meisten Fällen einen Schluß wenigstens auf den Umfang des musikalischen Teils zu, den wir uns durchschnittlich nicht gering zu denken haben. Oft werden zwei, drei oder vier Sängerchöre aufgeboten, die an verschiedenen Stellen des Aufführungsraumes oder im Freien postiert waren und, jeder mit seinem eigenen Instrumentenorchester ver-

sehen, mit- und gegeneinander musizierten. Eine glänzende Maskerade dieser Art fand z. B. statt bei der Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragonien zu Mailand, bei der in reichem Maße Sänger, Spieler und Tänzer in Tätigkeit gesetzt wurden. — Besondere Anregungen empfing man ferner durch die Wiederbelebung antiker Tragödien, die man sich ohne Musik nicht denken konnte. Die vielen Nachahmungen antiker Dramen, die im 16. Jahrhundert entstanden, rechnen alle mehr oder weniger auf Mitwirkung der Musik, so Polizianos „Orfeo“, 1471 in Mantua aufgeführt, Franc. Beverinis „La conversione di S. Paolo“ (Rom 1480), Jacopo Nardis „Amicizia“ (Florenz 1494), Trissinos „Sophonisbe“ (1515) u. a. Im 16. Jahrhundert mehren sich die Zeugnisse, in denen neben den Dichtern zugleich die Komponisten genannt werden. Am florentinischen Hofe wurde die Hochzeit des Cosimo de' Medici durch ein Festspiel gefeiert, zu dem Corteccia, Cost. Festa, Massaconi, Moschini und Matt. Rambollini sechzehn Gesänge lieferten, die in Venedig 1539 im Druck erschienen. Zu Ferrara fand das Singspiel einen Pfleger in dem Kapellmeister des Herzogs von Este, Alfonso della Viola, der zu vier Dramen Musik gesetzt hat, nämlich zum *Orbecche* von Giraldi Cintio, gedruckt 1541; zum *Sagrificio* des Agostino Beccari, komponiert 1554; zur *Arethusa* des Lollio 1563 und zum *Sfortunato* des Argenti 1567. Auch wurde an demselben Hofe im Jahre 1573 die *Aminta* des Tasso, wahrscheinlich mit der Musik des berühmten Organisten Luzzasco Luzzaschi (S. 252), und zu Bologna 1564 *L'incostanza della Fortuna* im Palaste der Familie Bentivoglio aufgeführt. In Venedig gab man zur Feier der Anwesenheit Heinrichs III. von Frankreich 1574 die *Tragedia del S. Cornelio Frangipani* mit der Musik von Claudio Merulo mit großen Chören und einem Duett, alles von Instrumenten reich begleitet.[1]) Großes Aufsehen machte ferner die Aufführung des Ödipus von Sophokles in einer italienischen Übersetzung von Giustiniani im antiken Theater zu Vicenza im Jahre 1584, wozu kein Geringerer als Andrea Gabrieli die (noch erhaltenen und gedruckten) Chöre schrieb.[2])

[1]) Die bis jetzt vollständigsten Mitteilungen über diese Vorläufer der Oper in Italien hat A. Solerti gegeben in Rivista musicale italiana 1902 (S. 503 ff.), 1903 (S. 207 ff., 466 ff.), ferner in dem Buche „Gli albori del' Melodramma“, 1904. Man vergleiche auch A. d'Ancona, Origini del Teatro italiano, 1900.

[2]) Neben den Passionen, geistlichen und Volksschauspielen hat auch in Deutschland die Musik schon früh an theatralischen Hofaktionen ihren wenn auch nur sehr bescheidenen Anteil gehabt. Am frühesten, wie es scheint, in Wien, woselbst u. a. im

Wichtig sind sodann die sog. *Intermedie* (Intermezzi), gewissermaßen Zwischenakte, die man in Tragödien und Komödien einlegte, und die nicht nur bis weit ins 17. Jahrhundert hinein bestanden haben, sondern auch im folgenden Jahrhundert noch eine ziemlich große Literatur ausmachen und geradezu zur Opera buffa überleiten. Sie führten Götter, Nymphen, Tritonen, Satyrn in Tänzen und Spielen mit nur leicht verwickelten Handlungen vor und sahen ihre Hauptaufgabe in prächtiger Dekoration, Vorführung überraschender Maschinenkunststücke und in anmutigen Musikvorträgen. Das Schäferliche, Idyllische, das sie bevorzugen, führte geradenwegs zur *Favola pastorale*, in der nicht nur einzelne Chöre, sondern bisweilen ganze Szenen vollständig in Musik gesetzt waren. Eine der beliebtesten Dichtungen dieser Art war Guarinis *Pastor fido*, der im Oktober 1585 in Ferrara mit der Musik Luzzaschis aufgeführt wurde; auch Tassos *Aminta* gehört hierher, nicht minder die zahlreichen Orpheusdichtungen, die vor und nach dem Jahre 1600 das italienische Publikum immer wieder begeisterten. Welche Bedeutung man gerade diesen Pastorales beilegte, zeigt die Schrift eines gewissen Angelo Ingegneri „Della poesia rappresentativa" (Ferrara 1598), in der aufs eingehendste Behandlung des Stoffs, Anteil des Chors, Eintreten und Charakter der Musik usw. besprochen, darunter auch den sehr beliebten Echospielereien ein breiter Raum gewidmet ist.

Während der Dialog im Drama durchaus gesprochen wurde, enthalten die Intermezzi neben Chören und Instrumentalmusik auch Gesänge einzelner Personen. Da die Macht der Polyphonie vorläufig noch zu groß war und man noch nicht geübt war in der Komposition von Gesängen, die dem Affekt der Worte unter entsprechender Begleitung frei und ungezwungen nachgehn, so war der einzige Weg zur Gewinnung eines Prinzips für den Sologesang der, daß man von mehrstimmig komponierten Madrigalen eine

März 1515 ein solches Stück am Hofe aufgeführt wurde. Der vorliegende Druck hat den Titel: *Voluptatis cum virtute disceptatio. Carolo Burgundiae duce, Maximiliani Nepote, litis diremptore aequissimo. Viennae Pannoniae coram Maria Hungaror. Reg. designata, Dominoque Matheo S. angeli diac. Cardin. recitata. A Benedicto Chelidonio heroicis lusa versibus. Viennae Pannon. p. Joan. Singrenium 1515.* Die Personen dieses in drei Akten spielenden mythologisch-allegorischen Schaustückes sind *Venus, Cupido, Pallas, Epicur, Anteus, Hercules, Cacus, Gerion,* die Amazone *Hypolita,* außerdem *Satan*, ein *Judex* und ein *Praeco*. Der Text ist lateinisch, doch wird jeder Akt durch den *Praeco* (Herold, Rufer) mit deutschen Versen eröffnet. Akteurs waren sechzehn Vornehme vom Adel. Die Musik besteht nur aus drei kurzen Chören zu vier Stimmen in ganz einfachem Kontrapunkt.

einzelne Stimme — gemeinhin die Oberstimme, doch mitunter auch eine mittlere — sang und die andern als Begleitung dazu spielte. Setzte man Gesänge für einzelne Personen, so geschah es auf Madrigalart, d. h. man arbeitete sie nicht homophon, als Melodie mit Begleitung, sondern als harmonischen oder kontrapunktischen Satz mit so und so viel gebundenen Stimmen, wobei dann die Melodie hinsichtlich des Ausdrucks, der Charakterzeichnung, überhaupt alles dessen, was zum dramatischen Gesange in erster Reihe gehört, schlecht genug wegkommen mußte. Nur ausnahmsweise, z. B. in Alfonso della Violas Musik zu Beccaris *Sacrificio*, begegnen wir Versuchen, eine Art (unbegleitetes) Rezitativ zu schaffen: es sind die Reden des „Sacerdote", die von Zeit zu Zeit vom Chore unterbrochen werden. Sie werden in der Hauptsache auf einigen ruhenden Tönen hindeklamiert und zeigen nur bei Zäsuren und Strophenabschlüssen kleine Abweichungen, ähnlich wie es in der kirchlichen Psalmodie der Fall war.[1]) Man nahm aber auch oft keinen Anstand, von der Persönlichkeit des Sprechenden ganz abzusehen und einen Monolog oder Dialog mehrstimmig und chormäßig absingen zu lassen, wie wir das bereits oben bei Passionsmusiken gesehen haben. Beispiele für beide Arten finden sich in vielen der Intermezzi, die man bei Festlichkeiten am florentinischen Hofe und anderswo zu verschiedenen Zeiten bis in die neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts hinein aufführte. So singt u. a. in jenem bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs Cosimo de Medici 1539 gegebenen Intermezzo Silen die Oberstimme eines vierstimmigen Madrigals von Francesco Corteccia, sich mit einer großen Viola oder einem Violone begleitend, während die übrigen Partien von Satyrn auf Blasinstrumenten gespielt werden. In einem ähnlichen Stücke aus dem Jahre 1565, von Alessandro Striggio und Corteccia gemeinschaftlich komponiert, waren einige Stanzen der Venus und des Amor acht- und fünfstimmige Tonsätze, von denen der erste (Venus) von einer Stimme auf der Bühne gesungen und in den übrigen Partien mit Instrumenten hinter der Szene begleitet, der zweite jedoch nicht von Amor allein, sondern von allen Stimmen chormäßig ausgeführt wurde. Also das, was einer einzelnen Person zukam, sang man madrigalweise im Chor; so auch im *Anfiparnasso*, einer noch im Jahre 1597 von Orazio Vecchi (S. 194) komponierten und in demselben Jahre zu Venedig

[1]) Die Musik teilt Solerti, Gli albori usw., I, S. 11 ff. mit.

gedruckten Komödie mit Gesang, wo Monologe und Dialoge als fünfstimmige Madrigale vorkommen. In der kirchlichen und weltlichen Komposition war es zwar nichts Ungewöhnliches, Aussprüche idealer Personen, z. B. die Stimme Gottes, eines Engels oder Propheten einem ganzen Chor zu übergeben, was auch jetzt noch geschieht und für uns nichts Befremdendes hat, weil es dabei auf Charakterzeichnung und Individualisierung der Person nicht in ähnlicher Weise ankommt wie im Drama und wir uns etwa Aussprüche Gottes in ihrer allgemeingültigen Bedeutung sehr gut (oder eigentlich nur) als Chor denken können. In dramatischen Szenen muß es hingegen überraschen, Reden einzelner oder Zwiegespräche chormäßig behandelt zu sehen. Von Lasso gibt es ein solches komisches Chorduett zwischen Pantalon und seinem Diener; dieser hat sich im Keller über den Weinschlauch hergemacht und läßt, als sein Herr ihn ruft, vor Schreck und halb betrunken den Zapfen fallen, sein Herr kommt herunter, und beide zanken sich in fünfstimmigen Chören miteinander herum, bis der Zapfen gefunden ist. In einer Szene des dritten Aktes jenes *Anfiparnasso* des Vecchi will Pantalons Diener Francatrippa von den Juden, die aber gerade in der Synagoge versammelt sind, Geld borgen. Als sich diese des Sabbats wegen nicht darauf einlassen wollen, entsteht zwischen jenem und ihnen ein Zank, worin die Reden des Francatrippa ebenso wie das Geschrei der Judenmenge mehrstimmig behandelt, beide auf ungemein spaßhafte und geschickte Art zu einem fünfstimmigen Chor ineinander geflochten sind.[1]) Übrigens waren, als Vecchi seinen Anfiparnasso schrieb, das dramatische Rezitativ und der ariose Einzelgesang schon erfunden, der Volkstümlichkeit halber blieb er aber bei dem alten Verfahren, das ohnedies dem Komischen und Burlesken gar nicht ungünstig war. Einige andre komische Dialoge, zum großen Teil ebenfalls in madrigalischer Art, nur hier und da mit solistischen Episoden versehen, schrieben an der Wende des 16. Jahrhunderts neben Vecchi: Alessandro Striggio: *Il cicalmento delle donne al bucato* 1567, wo allerlei komische Szenen unter Wäsche waschenden Frauen vergnüglich dargestellt sind, Giov. Croce: *Triacca musicale* 1596 (S. 193), Adriano Banchieri; *La pazzia senile* 1598 und *La saviezza giovanile* 1607; Vecchi selbst trat 1604 nochmals mit

---

[1]) Neudruck dieser „Madrigalkomödie" bei Eitner, Publikationen usw. Bd. 26, und Torchi, L'arte musicale in Italia Bd. IV.

einem Schwank *Le veglie di Siena* hervor, doch sind die humoristischen Erzeugnisse dieser Art damit nicht erschöpft.[1])

Im Grunde muß die Unselbständigkeit, mit der man zunächst noch an den dramatischen Einzelgesang herantrat, überraschen, da bekannt ist, daß im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Vorliebe für stark kolorierten, durch Melismen und Rouladen aller Art ausgezierten Kunst- und Bravourgesang bereits sehr hoch gestiegen war und sich mit der Lust des Publikums an der Kehlfertigkeit der Sänger auch die Technik des Kunstgesanges merklich zu entfalten begonnen hatte. Kiesewetter teilt unter den Beispielen seiner Schrift „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs usw." die Oberstimme eines Madrigals mit, wie sie auf so reich verzierte Art von der größten Sängerin ihrer Zeit, der Signora Vittoria Archilei, vorgetragen wurde, woraus ersichtlich wird, wie weit vorgeschritten der Koloraturgesang damals schon war.[2]) Demungeachtet kam man doch erst langsam dahin, diese Kunst des Sologesangs derart in den Dienst des Dramas zu stellen, daß man von einem „dramatischen Gesangsstil" hätte reden können. Selbst der an Melodien so reiche Luca Marenzio wagte keine

---

1) Näheres bei N. d'Arenzio, Die Entstehung der komischen Oper (aus dem Italienischen übersetzt von F. Lugscheider), Leipzig 1902.

2) Neben der Vittoria exzellierten auch die nachmals durch ihre Verdienste um den dramatischen Einzelgesang berühmt gewordenen Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri und besonders Giulio Caccini, außerdem Honofrio Galfreducci, Rasi, Melchior Palantrotti und andere im Kunstgesange. Welche Leistungen man schon vor 1600 im Gesang vollbrachte, mag eine Stelle aus dem Traktat eines gewissen Giustinini vom Jahre 1628 zeigen: „Oft verbrachte man (zum Spielen und Singen) ganze Tage in herrlichen, mit Gemälden geschmückten und besonders dazu hergerichteten Gemächern. Namentlich die Damen von Mantua und Ferrara legten einen großen Eifer an den Tag. Sie musizierten um die Wette nicht nur hinsichtlich des Metalls und der Disposition der Stimmen (quanto al metallo ed alla disposizione delle voci), sondern auch in der Verzierung ausgesuchter Passagen unter günstigen Umständen, weiterhin im Mäßigen und Wachsenlassen der Stimme im Forte und Piano, indem man sie dünner oder dicker werden ließ, je nachdem es vorkam, einmal durch Schleppen (strascinarla), einmal durch Beschleunigung unter Anwendung eines leisen, unterbrechenden Seufzers, jetzt lange Passagen ziehend, treffliche Sequenzen, Spiccati oder Läufe (gruppi), teils unter Sprüngen, teils mit langen oder kurzen Trillern oder mit sanft und piano gesungenen Gängen, wobei man manchmal all' improviso antwortende Echos hören ließ, fernerhin in Gesichtsmimik, in Blicken und Gesten, die die Musik und die Gedanken angemessen zu begleiten hatten, aber stets ohne Verrenkung der Person selbst, des Mundes und der Hände (was für den Sänger nicht angezeigt gewesen wäre) und mit deutlichster Aussprache der Worte, so daß selbst die letzte Silbe jedes Wortes verständlich blieb und sie weder durch Passagen noch andere Ornamente unterbrochen oder gar unterdrückt wurde, — und in vielen anderen einzelnen Kunststücken und Beobachtungen, die zur Kenntnis derer gehören, die erfahrener sind als ich." (Solerti, Origini usw. S. 108.)

Neuerung; dieser hat zu einem Intermedio *Combattimento d'Apolline col Serpente* vom Jahre 1589 noch keine Sologesänge, sondern nur Chöre (Madrigale) komponiert, wenigstens enthält der dem Jahre 1591 angehörende Druck dieses Festspiels nur Madrigale; ob Apollo seine Zwischenreden nur gesprochen oder auf Madrigalweise mit Instrumenten nach vorhandenen mehrstimmigen Stücken gesungen hat, ist unbekannt. Das letztere ist wahrscheinlich.

Merkwürdig sind die Festspiele, zu denen dieses Intermezzo mit der Fabel vom Siege des Apollo über den pythischen Drachen gehört, noch dadurch, daß mit Ausnahme von Giulio Caccini sämtliche ersten Begründer des dramatischen Musikstils dabei beteiligt sind, nämlich Giovanni Bardi, Graf von Vernio, als Erfinder und Ordner des ganzen Festes sowie als Komponist eines der Intermezzi; Ottavio Rinuccini als Dichter jenes Zwischenspieles, zu dem Marenzio die Madrigale setzte; ferner Jacopo Peri und Emilio del Cavaliere als Komponisten und gewiß auch als Sänger. Das Schauspiel, dessen Zwischenakte diese Intermedien, sechs an Zahl, bildeten, hieß *La pellegrina* und war von Girolamo Bergaglia gedichtet; die Musik ist von dem an den Intermedien ebenfalls auch als Komponist beteiligten Cristoforo Malvezzi zu Venedig 1591 herausgegeben.

Den beschriebenen im wesentlichen ähnlich sind andere, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am florentinischen Hofe aufgeführte dramatische Szenen mit Gesang. Dazu gehören noch ein von Pietro Strozzi komponiertes und zur Vermählungsfeier des Großherzogs Franz von Medici mit Bianca Capello 1579 aufgeführtes Intermezzo, worin Giulio Caccini die Rolle der Nacht mit Violenbegleitung gesungen haben soll. Ferner die bei der Vermählung des Cäsar von Este mit Virginia Medici 1585 einem Schauspiele des Giovanni Bardi, *l'amico fido*, eingefügten Zwischenspiele von bedeutendem Umfange, worin Einzelgesänge mit Chören wechselten; das letzte dieser Intermedien war auch von Bardi komponiert; zu den übrigen hatten Alessandro Striggio und Cristoforo Malvezzi die Musik gesetzt. Neben den Einzelgesängen im obigen Sinne enthalten solche Intermedien Madrigale zu vier bis acht Stimmen, auch sogenannte *Dialoghi* bis zu dreißig Stimmen in mehreren Chören. Außerdem ist eine zahlreich und verschiedenartig besetzte Instrumentalbegleitung dabei verwendet; bei jenen Intermedien von Striggio und Corteccia aus dem Jahre 1565 bestand das Orchester aus 2 *Gravicembali*, 4 *Violini*, 1 *Leuto mezzano*, 1 *Cornetto muto* (stiller Zink), 4 *Tromboni*, 2 *Flauti diritti*, 4 *Traverse*, 1 *Leuto grosso*, 1 *Sotto Basso di Viola*, 1 *Sopran di Viola*, 4 *Leuti*, 1 *Viola d'arco*, 1 *Lirone*, 1 *Traverso Contralto*, 1 *Flauto grande*

Tenore, 1 *Trombone Basso*, 5 *Storte*, 1 *Stortina*, 2 *Cornetti ordinarii*, 1 *Cornetto grosso*, 1 *Dolzaina*, 1 *Lira*, 1 *Ribecchino*, 2 *Tamburi*. Das Instrumentenspiel schloß sich teils den Gesängen und Tänzen begleitend an, teils trat es in kleinen Einleitungssätzen und Zwischenspielen (Sinfonien und Ritornellen) selbständig auf.

Zwar schon im vorletzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts trug man sich mit Vorstellungen von einem Musikdrama nach Art des altgriechischen und damit zugleich auch mit Wünschen betreffs Auffindung einer Gesangsart, die der von den Griechen in ihrem Drama verwendeten entspräche. Aber alle diese Vorstellungen schwankten trotz aller Versuche zunächst noch im Unbestimmten und Gestaltenlosen; man war mit den Gedanken über die mutmaßliche Beschaffenheit jener Singweise noch nicht ins reine gekommen. Doch sollte dies bald, noch vor Ablauf des Jahrhunderts geschehen; von dem weiteren Fortgange dieser Bestrebungen und von ihren Resultaten — der Erfindung des ariosen Einzelgesanges und des rezitierenden Stils — handelt das folgende Kapitel.

XI

Entstehung des rezitierenden und ariosen Stils — Anfänge der Oper

Schon während des ganzen 16. Jahrhunderts hatten die Ideen von der Herstellung eines Musikdramas nach Art des altgriechischen die Gemüter der Tonkünstler und gelehrten Musikfreunde aufs lebhafteste in Bewegung gesetzt. Vorstellungen von den gepriesenen Herrlichkeiten und Wunderwirkungen griechischer Musik beschäftigten namentlich in Italien die Einbildungskraft, und man trachtete nun nach Auffindung jener Gesangweise, deren sich die Griechen in ihrem Musikdrama bedient haben sollten. Man war unter den hellenisierenden Musikern und Musikfreunden allgemein einig darüber, daß sich die bestehende Musik mit der altgriechischen weder hinsichtlich des rhetorischen Ausdrucks noch der Annehmlichkeit, Einfachheit und Verständlichkeit messen könne. Insbesondere behauptete man, daß der herrschende Kontrapunkt mit seiner verkünstelten Stimmenverwebung aller Natur entgegen sei, alle Eindringlichkeit des Wortausdrucks verhindere, die Rhythmik ihrer Kraft beraube, kurz, die Poesie geradezu zerstöre und Nachteile schaffe, für die der bloße harmonische Vollklang einen Ersatz zu bieten nicht vermögend sei. Man müsse daher, hieß es, vor allen Dingen auf Herstellung einer Gesangweise bedacht sein, bei der neben starkem Ausdruck auch die Verständlichkeit des Textes mehr zu ihrem Rechte gelangen könne und dem Rhythmus vergönnt sei, seine natürliche Macht zu üben. Daß solchen Anforderungen die aus dem mehrstimmigen Tonsatze herausentwickelten Melodien — deren man sich in den Intermedien als Einzelgesänge bediente — nicht entsprechen konnten, sah man sehr wohl ein, befand sich

aber gegenüber der Frage, wie die gewünschte Gesangsweise beschaffen sein müsse, in ratlosem Zustande. Vincenzo Galilei hatte zwar aus Rom eine Abschrift griechischer Hymnen mit ihren Melodien erhalten und im Jahre 1581 veröffentlicht, ohne jedoch die Notierung zu verstehen, also ohne sie entziffern zu können (S. 19). Und hätte er auch den Schlüssel dazu besessen, so würden diese Melodien den Ideen, die er und seine Genossen von der dramatischen Rezitation hatten, doch schwerlich entsprochen haben. Die Schriftsteller über griechische Musik waren damals ebenfalls erst nur zum Teil bekannt oder näher untersucht, daher entbehrte man auch nach dieser Seite hin sicherer Anhaltspunkte.

War nun auch das Interesse an szenischer, mit Gesang und Instrumentenspiel verbundener Darstellung um diese Zeit über ganz Norditalien verbreitet, so wird jetzt doch insbesondere *Florenz*, wo unter den Mediceern Kunst und Wissenschaft kräftig erblüht waren und die Musik bei glänzenden Hoffesten reichlich Gelegenheit fand, sich geltend zu machen, der Hauptsitz der musikalischen Hellenisten mit ihrer Begeisterung für die vermeintliche Wiedererweckung der antiken dramatischen Tonkunst. Einen lebhaften Teilnehmer und Förderer fanden ihre Bestrebungen an Giovanni Bardi aus der gräflichen Familie der Vernio, der, ein vielseitig gebildeter Mann, selbst als Dichter und Komponist hervortrat. Nach übereinstimmenden Berichten der Zeitgenossen, vor allem des Giov. Battista Doni[1]) in seinem *Trattato della Musica scenica,* war das Haus des Giovanni Bardi der ständige Sammelplatz talentvoller und kenntnisreicher Leute, die daselbst regelmäßige Zusammenkünfte (Akademien) abhielten, bei denen über gelehrte und künstlerische Dinge Unterhaltung gepflogen wurde. Ein Hauptthema dieser Unterhaltungen war die Musik, insbesondere die Wiederauffindung der Art und Weise, mit der die Alten jene außerordentlichen Eindrücke auf Geist und Herz ihrer Zuhörer hervor-

---

[1]) Giovanni Battista Doni, ein florentinischer Patrizier, 1593 geboren, war später Sekretär beim Kardinalskollegium zu Rom und starb 1647. Er besaß viel Gelehrsamkeit und war als Musikschriftsteller sehr fleißig, obwohl seine Vorliebe für die antike Musik ihn manchmal zu übertriebener Geringschätzung der modernen verleitete. Seine Schriften erschienen u. a. in einer Gesamtausgabe Florenz 1763, 2 Bände in Folio; der oben genannte Traktat ist darin Vol. II, S. 1—202 enthalten. In demselben Bande S. 249 ff. steht auch die für Kenntnis und Beurteilung damaliger italienischer Musikzustände wichtige Schrift des römischen Ritters Pietro della Valle (1586 bis 1652); sie führt den Titel *Discorso della Musica dell' eta nostra,* ist an Lelio Guidiccioni gerichtet und 1640 datiert.

gebracht hätten. Zu dieser Genossenschaft (die sich seit 1592, wo Bardi an den Hof des Papstes Clemens VIII. als *maestro da camera* berufen wurde, bei Jacob Corsi vereinigte) gehörten besonders Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, später Jacopo Peri. Alle stimmten überein in der Verurteilung der modernen Musik mit ihren verkünstelten, unverständlichen Kontrapunkten und waren voll von Plänen, wie deren Unvollkommenheiten abzuhelfen sei. Zuerst trat Vincenzo Galilei als Vorkämpfer des Griechentums in der Musik auf. Er war ein geschickter Lautenspieler, auch Komponist (Madrigale) und Schüler des Zarlino, als dessen Widersacher er sich aber nunmehr zeigte, wie sein (man sagt, unter Mithilfe des Girolamo Mei verfaßter) Dialog über die antike und moderne Musik beweist.[1]) In diesem Dialog führen Bardi und Strozzi eine Unterredung über Gegenstände der antiken Musik und kommen schließlich zu dem Resultat, daß die moderne Musik zwar von Ungebildeten geschätzt, von Gelehrten aber nur verachtet werden könne. Schon durch diese Schrift machte sich Galilei schnell einen Namen. Mehr aber noch als durch die darin enthaltenen Untersuchungen und Ansichten, wobei zu viel des Einseitigen, Halbwahren und ganz Falschen mit unterlief, wirkte er auf praktischem Wege, indem er unter Beihilfe Bardis Gesänge für eine Stimme mit Begleitung eines Instruments komponierte. Er wählte, wie Doni (a. a. O. II, 23) erzählt,[2]) zuerst die Szene des Grafen Ugolino aus Dantes Hölle, die er selbst auf eine sehr angenehme Art mit Violenbegleitung vortrug. Als dieser Versuch großen Beifall fand, wiederholte er ihn mit einigen Stücken aus den Klageliedern Jeremiä. Da von diesen Gesängen bis jetzt noch nichts wieder aufgefunden wurde, ist Näheres über sie nicht zu sagen; aber es läßt sich wohl annehmen, daß sie sich von einer melodisch stärker bewegten, bestimmter rhythmisierten Psalmodie nicht weit entfernt haben mögen. Man nennt diese für eine einzelne

---

[1]) *Dialoga della Musica antica e moderna, Fiorenza, Marescotti 1581.* Die ziemlich unfruchtbare Diskussion springt ohne Ordnung und System von einem Gegenstande zum andern. Zarlino, dessen Tonbestimmungen darin angegriffen werden, antwortete in seinen *Sopplementi* 1588, wogegen Galilei im nächsten Jahre seinen *Discorso intorno alle opere di messer Zarlino* drucken ließ. Sein *Dialogo* von 1581 erlebte 1602 noch eine mit dieser Streitschrift gegen Zarlino vermehrte Auflage (mit dem Titelzusatze *In sua diffesa contro Gius. Zarlino*).

[2]) Auch der Graf Bardi berichtet in einem Sendschreiben an Doni (1634) darüber; abgedruckt bei Solerti, Le Origini del Melodrama, S. 144.

Stimme komponierten Gesänge fortan *Monodien*, und diese Monodien des Galilei scheinen in der Tat die ersten Versuche einer selbständig entstandenen (nicht aus dem Kontrapunkt heraus entwickelten) und auf bestimmten charakteristischen und rhetorischen Ausdruck der Worte abzielenden Gesangweise innerhalb des weltlichen Kunstgesanges gewesen zu sein.[1]) Wir werden sogleich sehen, welche Früchte dieser Vorstoß Galileis zeitigte und wie seine Bestrebungen sofort von andern aufgenommen werden. Indessen verlassen wir auf kurze Zeit den Künstlerkreis des Bardischen Hauses, um zu sehen, daß man auch an anderen Orten der Mehrstimmigkeit überdrüssig zu werden und den Mangel kunstmäßigen Einzelgesanges zu fühlen begann. Es ist klar, daß man, um zum begleiteten Sologesang zu gelangen, zunächst daran denken mußte, ein festes Prinzip für die Begleitung als solche zu finden. Die im Vorstehenden genannten Beispiele des Einzelgesangs vor dem Jahre 1600 scheinen eines solchen festen Prinzips noch entbehrt zu haben, wenigstens ist es nach den wenigen erhaltenen Dokumenten nicht möglich, im 16. Jahrhundert eine einheitliche Begleitpraxis herauszuschälen. Eine solche tritt erst mit dem Erscheinen des sog. Generalbasses kurz vor 1600 auf. Wann dieser erfunden und wer sich seiner zuerst bediente, ist eine noch nicht endgültig gelöste Frage, aber es steht fest, daß es sich wie bei vielen ähnlichen Dingen weder um eine wirkliche „Erfindung" noch um einen „Erfinder" handelte, sondern daß diese Praxis allmählich aus den Bedürfnissen, vor allem der Organisten, herauswuchs. Seit Prätorius, der sich nicht ganz deutlich ausdrückt, hat man lange Zeit **Ludovico Viadana** (eigentlich Ludovico Grossi aus Viadana) als den „Erfinder des Generalbasses" und seine „Concerti ecclesiastici" als die ersten vollwichtigen Zeugnisse dafür angesehen. Daß dies ein Irrtum ist, wird sich sogleich zeigen. Immerhin ist der Name Viadana von gewisser Bedeutung für die Geschichte der Monodie. Er war geboren zu Viadana bei Cremona

---

[1]) Nicht unerwähnt mag bleiben, daß der Römer Vincenzo Giustiniani in einem Traktat von 1628 (Solerti, Origini usw., S. 106) erzählt, daß man um 1570 in Mittelitalien mit Vorliebe neapolitanische Villanellen „con una voce sola sopra alcuno instrumento" sang, wobei der Sänger sicherlich seine Solostimme bereits mit Verzierungen schmückte. Auch mit Stücken von Marenzio und Ruggiero Giovannelli habe man ein gleiches getan. Wenn es dann weiter heißt, gegen 1575 „oder um weniges später" habe sich eine neue Art des Sologesangs mit Instrumentalbegleitung eingeführt, so mag das auf die von Galilei versuchte Art abzielen, die sich von nun an jeder Anlehnung an bestehende Formen entschlug.

um das Jahr 1565, war nacheinander in Mantua, Concordia (bei Modena), Fano (1612), Piacenza Domkapellmeister und starb im Franziskanerkloster Gualteri am Po im Jahre 1645. In Rom scheint er nur kurze Zeit geweilt zu haben. Auch er hatte wohl die Armseligkeit jener aus mehrstimmigen Tonsätzen gezogenen Einzelgesänge erkannt und fing daher an, Stücke für eine und mehrere Solostimmen mit einem Orgelbasse zu setzen, die er *Concerti da chiesa*, geistliche Konzerte, nannte. Die erste Ausgabe dieser Konzerte[1]) erschien zwar erst im Jahre 1602, doch hatte er sie schon mehrere Jahre früher, etwa um 1595 verfaßt und zu Rom hören lassen, also ziemlich zu derselben Zeit, als man zu Florenz mit ähnlichen Versuchen beschäftigt war. Diese Concerti enthalten eine häufig besprochene Vorrede (auch in deutscher Übertragung von Nikolaus Stein), in der Viadana auseinandersetzt, wodurch er zu dieser seiner neuen Erfindung angeregt worden sei. „Es hätten die Kantoren," sagt er, „immer, wenn sie etwas von drei, zwei oder einer Stimme zur Orgel singen lassen wollten, sich genötigt gesehen, aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- oder mehrstimmigen Motett zu solchem Zwecke drei, zwei oder eine Stimme zu wählen. Da aber diese Stimmen mit den übrigen auf Fugenart durch Nachahmungen oder Kontrapunkte im engsten Zusammenhange stünden, was ja in der Art solcher Tonstücke liegt, so mußten sie für sich allein etwas Unvollständiges sein, voll langwieriger wiederholter Pausen, ohne ordentliche Kadenzen und ohne allen angenehmen Gesang; die Harmonie wurde ganz verstümmelt und unlieblich gemacht, der Text unangenehm zerrissen und korrumpiert, und durch das alles dem Zuhörer nicht weniger Verdruß als den Kantoren Mühe und Arbeit bereitet." Der Absicht, diesen Übelständen zu begegnen, verdankten Viadanas Konzerte ihre Entstehung; die Ausführung zeigt überall den tüchtigen Musiker, insbesondere haben die einstimmigen stets einen klaren, einfachen und edlen, dabei angenehmen und biegsamen Gesang. Läufe und Koloraturen kommen nur sehr selten und an den Schlüssen vor. Der Sänger soll seine Kunst nur am richtigen Orte hören lassen, sagt Viadana; „unzeitiges, willkürliches Hinzutun von Singmanieren

---

[1]) *Cento concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' Organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli Organisti.* Venedig 1602 und 1603; ferner 1609, 1611; Frankfurt 1612. Zuletzt erschien eine Gesamtausgabe unter dem Titel *Opera omnia sacrorum concertuum* usw. Frankfurt 1626. Die fünf Stimmbücher enthalten 147 Konzerte: No. 1—50 *à voce sola,* 51—82 *à* 2, 83—111 *à* 3, 112—147 *à 4 voci.* (Eine Frankfurter Ausg. von 1620 s. bei Fétis.)

und italienischen Modulos allenthalben und immerdar" verbittet er sich, „weil solches Singen dem Hörer mißfalle, absonderlich zu Rom", wo man damals also, hiernach zu schließen, von der bereits ziemlich verbreiteten Vorliebe für Kehlfertigkeit noch nicht angesteckt gewesen zu sein scheint. Überhaupt meint Viadana, „daß dem Sänger nicht weniger Verstand als Stimme nottue", wodurch er unbestreitbar eine vorgeschrittenere Erkenntnis bekundet als mancher spätere Virtuos und Kunstrichter.[1]) Neu und wichtig ist bei diesen Konzerten des Viadana aber vor allem die Anwendung eines selbständigen obligaten Instrumental- oder Orgelbasses, eines sogenannten *Basso continuo*. Sollen nämlich zwei, drei oder auch vier Stimmen melodisch frei geführt werden, so werden sie nicht gut in allen Zusammenklängen eine vollständige Harmonie ausmachen; besonders eine einzelne Stimme bedarf notwendig einer Begleitung, wenn ihre Harmonie überall deutlich werden soll. Durch jenen Orgelcontinuo nun und die an entsprechenden Stellen dazu gegriffenen Füllstimmen werden jetzt die Gesangstimmen getragen, und das Harmoniegewebe erscheint vollständig. Die Stimmen können sich um so freier bewegen, da der Continuo die Ausfüllung klanglicher Leeren übernimmt, weshalb er für den Zusammenklang unumgänglich notwendig ist und nicht fortbleiben darf.

Diese Anwendung des Instrumentalbasses durch Viadana war neu gegenüber der alten, zur Begleitung an sich schon vollstimmiger (vier-, fünf- und mehrstimmiger) Tonsätze dienenden deutschen Tabulatur oder Partitur, die nichts anderes enthielt als die der Übersichtlichkeit wegen aus den einzelnen Stimmbüchern zusammengeschriebenen Singstimmen, die aber keiner Vervollständigung mehr bedurften, da sie schon an sich eine vollständige Harmonie ausmachten. Da der Continuo des Viadana durch das ganze Stück hindurch unausgesetzt die Grundstimme der Harmonie bildete, nannte man ihn auch *Bassus fundamentalis*, *generalis* oder *Generalbass*, woraus das Mißverständnis entstanden ist, als sei Viadana der Erfinder dessen gewesen, was wir Generalbaß nennen, also des mit gewissen Ziffern und Signaturen versehenen Basses, nach dem der Organist bei Musikaufführungen die Tonstücke begleitet. Viadana aber wendet in seinen Konzerten nur das ♯ und ♭ zur Bezeichnung der Terz der Akkorde an, wo es nottut; Ziffern zur Bezeichnung anderer Intervalle kommen nicht vor. Das Hilfsmittel der Bezifferung war aber schon vor dem Erscheinen seiner Konzerte bekannt gewesen und bereits in der Oper *Euridice* des Peri und in der *Rappresentazione di anima e di corpo* von Cavaliere, beide aus dem Jahre 1600, also zwei Jahre vor

---

[1]) Eine Übersetzung dieser wichtigen Vorrede von Fr. Chrysander in der Allg. Mus.-Zeitung 1877, S. 85 ff., desgleichen ein Auszug im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1889 (von Fr. X. Haberl, der zum erstenmal Viadanas Wirken aktenmäßig darstellte) und bei Seiffert, Gesch. der Klaviermusik, S. 122 ff.

der ersten Ausgabe der Konzerte Viadanas, zu finden. Beide bezeichnen neben der Terz durch ♯ und ♭, auch die Quint, Sext, Septime, die Vorhalte (der Quart vor der Terz, Septime vor der Sext) sowie auch manche Durchgangs- und Nebennoten ganz regulär. Prätorius, der 1619 in seinem *Syntagma musicum* III, 125 (145) ff. von der Generalbaßbezifferung als von einer zu seiner Zeit landläufigen Sache spricht, macht es Viadana mit Recht zum Vorwurf, daß er keine Bezifferung anwendet, denn der Organist könne ohne solche doch unmöglich immer wissen, was für Intervalle und Harmonien er zum Basse zu greifen habe. Er stützt seine Bemerkung durch Anführung des Bernardo Strozzi, der sich in einer Vorrede zum 3. Buche seiner geistlichen Konzertgesänge im nämlichen Sinne ausspräche. Einer der ersten, die die Generalbaßbezifferung und das Spielen darnach ordentlich lehrten, war Agostino Agazzari, ein Schüler des Viadana und angesehener Komponist, 1578 zu Siena geboren, Kapellmeister am Collegium germanicum in Rom, Domkapellmeister in Siena von 1630 bis zu seinem 1640 erfolgten Tode. Vom Generalbasse und der Begleitung des Gesanges durch Instrumente handelt er in der Vorrede *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto* zu dem Werke *Sacrarum Cantionum quae binis, ternis quaternisque Vocibus concinendae Lib.* II *Op.* 5 *Mottectorum Venetiis* 1607.[1])

Neben Viadana ist als einer der eifrigsten Förderer des neuen Sologesangsstils **Emilio del Cavaliere** zu nennen, um 1550 zu Rom geboren, dort als Organist tätig, später seit 1589 als Hofmusikintendant Ferdinands von Medici in Florenz, gestorben 1602 zu Rom. Neuesten Forschungen zufolge[2]) scheint es sich bewahrheiten zu wollen, daß dem Cavaliere einer der vordersten Plätze in der Stilumwälzung dieser Zeit gebührt, wenigstens sollen handschriftliche, bis jetzt unveröffentlichte Kompositionen, die Cavaliere als Organist der Archiconfraternità del SS. Crocifisso in Rom (seit 1578) schrieb, meist Lamentationen für die Karwoche, bereits die Grundzüge des neuen Stils an sich haben. Die Ansichten berühmter Zeitgenossen wie Peri (Vorrede zur Euridice 1600) würden damit ihre Bestätigung finden. Im Jahre 1590 hatte er zwei von der Luccheserin Laura Guidiccioni gedichtete Schäferspiele, *Il Satiro* und *La disperazione di Fileno,* einige Jahre darauf (1595) auch noch ein drittes, *Il giuoco della cieca*, in Musik gesetzt. Über die Beschaffenheit dieser Musik haben wir kein eigenes Urteil, sie ist niemals gedruckt worden, auch handschriftlich unbekannt geblieben; wir hören nur, daß sie allgemeine Bewunderung erregte und für etwas ganz Neues angesehen wurde. Dies Urteil bezog sich aber wohl nur auf den Umstand, daß die Stücke völlig durch-

---

[1]) Auszüge aus dieser Vorrede nebst einigen anderen Notizen über den Generalbaß bei Baini, Palestrina I, Anm. 213. 214 (S. 130 ff.).

[2]) D. Alaleona in La Nuova Musica, Florenz 1905, Nr. 13 ff.

komponiert, nicht aber schon im Rezitativstil gehalten waren, denn sonst wäre der überraschende Erfolg, den Peri und Caccini, ja Cavaliere selbst im Jahre 1600 mit ihren dramatischen Kompositionen feierten, nicht recht erklärlich. Jenes Stück, das Cavaliere in diesem Jahre auf der Bühne des Nerischen Oratorienvereins in Rom aufführen ließ, hieß *Rappresentazione di anima e di corpo* und war ebenfalls von Laura Guidiccioni gedichtet. Der Titel weist zurück auf die alten, seit Jahrhunderten in Italien üblichen geistlichen Schauspiele (S. 286), und in der Tat haben wir ein Stück vor uns, das in Zwiegesprächen personifizierter Allegorien — Mondo, Carne, Tempo, Anima, Consiglio, Vita mondana, Piacere usw. — die alte mittelalterliche Fabel von der Sündlichkeit alles Fleischlichen und dem Triumph der Göttlichkeit und Tugend versinnbildlicht: am Schlusse fallen die Flittergewänder der weltlichen Gestalten zu Staub und zeigen nackte Gerippe, während ein Chor von Seligen einen Triumphgesang dazu anstimmt.[1]) Eine umständliche Vorrede des Herausgebers Guidotti erzählt von der Neuerung Cavalieres und seinem Geschick, nunmehr der griechischen Rezitationsweise endlich nahegekommen zu sein. In unsern Augen hat sich Cavaliere als Musiker keineswegs mit besonderem Ruhm bedeckt. Die Chöre sind schlicht und kunstlos, ohne hervorragende Eigentümlichkeiten, die Sologesänge noch durchaus unbeholfen und ohne höheres Leben; an vielen kleben noch die Schalen des alten Madrigalstils, vor allem dessen Kadenzwendungen. Freilich muß man bedenken, daß der trocken moralisierende Text der Laura Guidiccioni wenig Gelegenheit zur Entfaltung starker, natürlicher Affekte bot; seine Wahl als Unterlage für einen Musikstil, der sich als „stilo rappresentativo" oder „affettuoso" erweisen sollte, muß jedenfalls als ziemlich unglücklich bezeichnet werden. Der Erfolg, den das Werk bei der musikalischen Bevölkerung Roms hatte, mag nicht zum geringsten auch der üppigen dekorativen Ausstattung und den zahlreich eingelegten Tänzen zuzuschreiben sein. Das große und stark besetzte Orchester (Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone, Flöten, Violinen) übte sicherlich ebenfalls starke Wirkung;

[1]) Der Inhalt ist oft erzählt worden, so von Burney, Hist. of music IV, S. 87 ff. (mit Musikproben); Kiesewetter, Geschichte der abendl. Musik 1846, S. 75 (desgl.); Ambros, Musikgesch. IV (desgl.); Kretzschmar, Führer II 2, S. 6 ff. Ein Abdruck des Textes bei Solerti, Origini usw. S. 18 ff. mit Vorreden. Über Einzelheiten der Aufführung s. Alaleona a. a. O., wo auch Spuren nachgegangen wird, die auf den Philippiner Agostino Manni als Dichter und den ebenfalls der Philippinischen Kongregation angehörigen Dorisio Isorelli als Musiker deuten.

nach Cavalieris Bestimmung spielte es hinter der Szene, so daß es dem Publikum verborgen blieb.

Glücklicher war der Nebenbuhler Cavalieris, der 1561 in Rom geborene, aber einer Florentiner Familie entstammende **Jacopo Peri** (Schüler Malvezzis, Musikdirektor am Hofe der Medici in Florenz, gestorben 1633). Erst seit der Übersiedelung des Giovanni Bardi nach Rom hatte sich Peri der im Corsischen Hause zusammentreffenden Genossenschaft angeschlossen oder wenigstens jetzt erst angefangen sich in ihr geltend zu machen. Ottavio Rinuccini, der Dichter jenes Intermezzo *Combattimento d'Apolline col Serpente*, das mit Chören von Luca Marenzio 1589 aufgeführt worden war, hatte dieses Stück mittlerweile zu einem Drama ausgebildet, in dem die Bekämpfung des pythischen Drachen durch Apollo nur den Anfang macht, worauf der Gott, durch einen Pfeil Amors verwundet, in Liebe zu Daphne entbrennt; doch wird ihm diese durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum entzogen. Dieses Stück, das nunmehr den Titel *Dafne* bekam, überließ Rinuccini dem Peri zur Komposition; es wurde mit der von diesem dazu gesetzten Musik 1594 im Corsischen Hause zum erstenmal aufgeführt. Der Beifall war allgemein, man war völlig überzeugt, daß mit dem darin zur Anwendung kommenden *Stilo rappresentativo, recitativo* oder *parlante*, dem in unserem Sinne entwickelungsfähigen Rezitativstil, der dramatische Stil der Alten endlich wieder aufgefunden sei. Das Werk selbst ist verloren gegangen. Erhalten haben sich nur zwei kleine unbedeutende Stücke, die bereits Bardi vorher komponiert hatte und von Peri in die Partitur mit aufgenommen wurden.[1])

Daß bis Ende des Jahrhunderts noch neue Musikdramen auf die *Dafne* des Peri gefolgt wären, ist nicht bekannt geworden, daher anzunehmen, daß man sich mit Wiederholungen jenes Werks begnügte, bis im Jahre 1600 Rinuccini und Peri eine neue „Tragedia per musica“, das Schäferspiel *Euridice* verfaßten, das mit noch viel größerem Beifall als die *Dafne* zur Feier der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici am herzoglichen Hofe zu Florenz vor einer glänzenden Versammlung ausgezeichneter Künstler und angesehener Herren vom Adel aufgeführt und sofort gedruckt wurde. Peri selbst sang den Orpheus, und viele vornehme Personen wirkten als Ausübende mit. Bei

---

[1]) Mitgeteilt von H. Panum im Musikal. Wochenblatt 1888.

dieser Vorstellung der Euridice waren einige Stücke von der Komposition des **Giulio Caccini,** der die ganze Dichtung zu gleicher Zeit in Musik gesetzt hatte und sie in gleichem Jahre seinerseits vollständig in Partitur veröffentlichte. [1]) Auch war Caccini bei dem nämlichen Feste noch mit einem von Gabriello Chiabrera verfaßten „poemetto drammatico", *Il rapimento di Cefalo,* beteiligt, aus dem einige Arien und Chöre in seine „Nuove musiche" (1601) übergingen. Caccini, zu Rom geboren um 1550 (daher auch Giulio Romano genannt), war seit 1564 als Sänger und vorzüglicher Lautenspieler in Florenz tätig, besuchte 1604 mit seiner Familie Paris und starb 1618 in Florenz. Seine eigentliche Bedeutung liegt nicht in der Opernkomposition, sondern in der Weiterbildung des rezitierten, affektvollen Sologesangs für Kammer und Kirche.

Diese frühesten Musikdramen enthalten neben den Chören eigentlich nur Rezitation; hier und da tritt diese zwar dem ariosen Gesange etwas näher, doch ohne sich zu vollem, breitem Gesange zu erheben. Ja man vermied diesen breiten, voll dahinströmenden Gesang geradezu absichtlich, und Caccini gesteht offen, sich bei der Ausarbeitung einer gewissen edlen Verachtung des Gesangsmäßigen (una certa nobile sprezzatura di canto) befleißigt zu haben, — eins der markantesten Zeichen dafür, daß das neue Musikdrama zunächst nichts anderes als ein ganz rationalistisches Destillat aus der überhitzten Retorte der Griechenschwärmerei war. Sehr bald freilich sollte diese „Verachtung" des Gesangsmäßigen gerade in das Gegenteil, nämlich in seine Überschätzung umschlagen. Mit dem Rezitativ der späteren Oper hat dieses frühe Rezitativ nur den langsamen Wechsel der Harmonien auf lang ausgehaltenen Baßnoten gemein. In der melodischen Führung dagegen ist es zum Teil noch steif, arm an ausdrucksvollen Wendungen und durchsetzt mit madrigalesken Halbschlüssen.

Peri gibt uns in der Vorrede zu seiner zweiten, 1600 komponierten und zu Venedig bei Marescotti gedruckten Oper *Euridice* selbst Rechenschaft von den Gedanken und Wünschen, die sein Streben nach Herstellung dieses dramatischen Musikstiles leiteten und beseelten. Er sei der Meinung gewesen, sagt er, die Griechen und Römer hätten sich für die dramatische Poesie einer musikalischen Ausdrucksweise bedient, die zwar über die gewöhnliche Sprache hinausgreife, sich aber doch nicht bis zum eigentlichen Gesange erhebe, sondern vielmehr zwischen beiden

---

[1]) Ein Partiturneudruck des Werkes von Peri erschien bei G. Ricordi in Mailand, ein ebensolcher, indes nicht ganz vollständiger desjenigen von Caccini in Eitners Publikationen usw. Bd. X.

in der Mitte stünde — sowohl hinsichtlich des Tonfalls wie der Bewegung; auch bezüglich der letzteren müsse eine solche Ausdrucksweise zwischen der gedehnten, gezogenen Bewegung des Gesanges und der rasch dahinströmenden Rede die Mitte halten. Ferner habe er beobachtet, wie manches in der Deklamation einen solchen Nachdruck erhalte, daß es der Hervorhebung durch eine dazu angeschlagene Harmonie zugänglich sei, während wiederum im ferneren Verlaufe des Sprechens vieles vorkomme, was sich als betonungslos unterordne, daher nicht für jeden Ton des Gesanges einen Akkord fordere, sondern vielmehr zum Ausklingen des liegenbleibenden, vorangegangenen Akkordes gesungen werden könne. „So bemerkte ich", fährt er ungefähr fort, „auch den Wechsel in Hebung und Senkung der Stimme, wie er bei den mannigfachen Gemütserregungen, der Trauer, Freude und anderen erscheint, und ließ an solchen Stellen, je nach Maßgebe der Stärke der Leidenschaft, die Unterstimme sich fortbewegen oder zu kon- und dissonierenden Intervallen des Gesanges ruhn, bis die Stimme des Rezitierenden durch mehrere Töne hindurch wieder zu einer Stelle gelangte, die in der gewöhnlichen Rede betont wird und einen neuen Akkord begehrt." Wie Peri nun zwar nicht behaupten möchte, daß der dramatische Gesang der Alten genau so beschaffen gewesen sei, so glaubte er doch, daß ein Gesang so beschaffen sein müsse, sobald er sich der Rede genau anzuschließen trachte. Ergänzende, auf Interpunktion, Modulation, Deklamation, Ausdruck der Frage usw. bezugnehmende Bemerkungen bei Doni, a. a. O. II, Kap. 12 und 13. Ob man das Rezitativ damals streng taktmäßig sang oder es je nach Bedürfnis des Ausdrucks frei und ungebunden nach Art unseres heutigen Seccorezitativs vortrug, scheint nicht ausgemacht zu sein. Da man aber vor allen Dingen Wahrheit des Ausdrucks nach dem Vorbild der leidenschaftlich gesteigerten Rede erstrebte, so ist anzunehmen, daß man diesem Prinzip auch wirklich gefolgt sein und den Vortrag je nach dem Inhalt hier beschleunigt, dort angehalten haben wird. Caccini fordert in seiner unten noch näher zu erwähnenden Gesanglehre freie Ungezwungenheit hinsichtlich des Zeitmaßes, ebenso Doni, der ausdrücklich erwähnt, daß Taktschlagen in der Oper nicht gebräuchlich sei.

Immerhin fehlte es doch nicht ganz an Partien in diesen Opern, in denen der Ausdruck einen höheren Flug nimmt, es ist meist dort, wo der Text seelische Katastrophen bietet, z. B. in Peris *Euridice* die Erzählung der Botin Dafne vom Tode der Euridice, Orfeos Klage „Non piango e non sospino" und seine Begrüßung der Unterwelt „Funeste piagge", die den Zuhörern Tränen entlockt haben soll, Stellen, die auch in Caccinis Komposition Höhepunkte bilden. Ungestüm vorwärtsdrängende Rhythmen, unvermittelt aneinandergesetzte Harmonien, wie C-moll neben E-dur, scharfe Dissonanzen und häufiger Gebrauch übermäßiger oder verminderter Intervalle, das sind die hauptsächlichsten Mittel, mit denen der gesteigerte Affekt jetzt ausgedrückt wird. Nur gelegentlich fließen liedhafte Abschnitte mit ein, so das Strophenlied „Nel pur' ardor" des Tirsi bei Caccini, die Begrüßung der Oberwelt

durch Orfeo („Gioite al canto mio" mit hübschen Echowirkungen) bei Peri. Duettierende Partien und Terzette sind nur spärlich vorhanden, beleben aber, wo sie erscheinen, durch ihre meist anmutige, durchaus nicht ganz kunstlose Führung den Gang der Handlung aufs angenehmste. In den Chören ist sogar reichlich vom imitierenden Stil Gebrauch gemacht; wo Tänze (balli) vorgeschrieben waren — und das kommt sehr oft vor —, erklingen imitierend einsetzende, aber schlicht homophon fortgesetzte Chöre, in denen sich höchstens die Oberstimmen in Koloraturen ergehen wie z. B. beim Schluß der Euridice des Caccini. Der Instrumentalmusik war ein beträchtlicher Raum zugewiesen. Nicht nur müssen wir uns den bezifferten Generalbaß durch ein vollständiges Orchester von Zupfinstrumenten (Clavicembali, Lauten, Chitarronen) ausgeführt denken — die Vorreden geben darüber Aufschluß —, sondern auch an andern Stellen waren Instrumentalwirkungen vorgesehen. So wird bei Cavaliere die Allegorie des „Vergnügens" durch ein Ritornell im Tanzcharakter, wahrscheinlich von Flöten (Tibie all' antica) geblasen, eingeführt; Peri macht dem angeblich griechischen Triflauto (Tripelflöte) ein Zugeständnis in den Vor- und Nachspielen der kleinen Aria „Nel pur' ardor" des Schäfers Tirsi,[1]) während Caccini besondere Wünsche bezüglich neuer instrumentaler Wirkungen nicht ausdrücklich angibt.

Ist Peri augenscheinlich der naivere, daher stärkerer Eindrücke fähige Künstler, dem vor allem an wahrem und treffendem Affektausdruck gelegen war, so zeigt sich Caccini wiederum in der Kunst des kolorierten, ariosen Gesanges weiter fortgeschritten. Peri berührt infolgedessen unmittelbarer, soweit uns überhaupt ein Mitempfinden dieses ganzen Stils gegeben ist, Caccini weniger unmittelbar, weil seine Schnörkel und Koloraturen einem schon sehr bald antiquierten Ausdrucksschatze angehören. Um die Wirkung beider Euridice-Kompositionen völlig zu begreifen, muß man neben dem, was die Musik an sich vermochte, auch hier wieder der prächtigen szenischen Ausstattung und der vielfach neuen, von Doni auseinandergesetzten Dramaturgie gedenken, der Anordnung und Aufstellung der Chöre, der bis auf den einzelnen Schritt berechneten Bewegungen des singenden Schauspielers, des überraschenden Mit- und Ineinanderwirkens zwischen Bühne und Orchester. Alles das war zum großen Teile wenn auch nicht völlig neu, so doch

[1]) Dieser dreistimmige Satz wurde aber selbstverständlich von drei einzelnen Flöten geblasen. Ein „Triflauto" hat nie, auch in Griechenland nicht, existiert.

unter sich in ein neues, besonderes Verhältnis gebracht worden, abgesehen von dem transitorischen, heute nicht mehr zu reproduzierenden großen Eindruck, den die vortrefflichen Sänger durch ihre natürlichen Stimmittel und durch gewandte Ausführung erzielt haben mögen. Peri sowohl wie Caccini, soviel sie auch bestrebt waren, ihr eignes Licht leuchten zu lassen, sie vergessen nicht, in ihren wortreichen Vorreden eingehend der brillanten Sängerleistungen zu gedenken.

Fragt man nun nach dem Verhältnis der neuen Oper zu ihrem Ideal, dem altgriechischen Musikdrama, so ist die Antwort: es war ein nur äußerliches und formales. In bezug auf die leitenden und bewegenden Ideen und des Verhältnisses zum gesamten Volks- und Kulturleben blieb sie ihm so fern als nur möglich. Eigentlich beruhte die Ähnlichkeit nur auf der allgemeinen Übereinstimmung der Form (Verhältnis zwischen rezitierendem Dialog und Chor) und auf der Wahl von Stoffen, die der antiken Götter- und Heldensage angehörten. Wie diese Ähnlichkeit rein äußerlich war, so schwand sie denn auch, sobald die Musik auf dramatischem Gebiete ihre Flügel freier zu regen begann. Mit der Aufnahme des Arienstils, mit der Entwickelung der ariosen Formen und der wachsenden Ausdehnung des instrumentalen Teils kam die Oper alsbald auf einen Weg, der sie (auch hinsichtlich ihrer Gesamtgestalt) von ihrem ersten Urbilde immer weiter wegführte. Zwar bleiben noch bis ins 18. Jahrhundert hinein Stoffe der griechischen Mythe und Heldensage beliebt, aber was bei den Alten Gegenstand religiöser Verehrung und mit der ganzen Gesittung und mit nationalen Interessen verwachsen war, das hatte für die feine italienische Gesellschaft um 1600 und später nicht die geringste innere Bedeutung, sondern war nur äußerlich angeeignet. Den wirklichen Gehalt der antiken Sage und Geschichte zu negieren, brauchte die Oper weiter kein Bedenken zu tragen, denn die alten Götter und Heroen waren ihr doch bloß Schattenbilder einer Zauberlaterne, ohne Körper und Wesenheit, ohne alle natürlichen Beziehungen zu der Zeit, die sie auf die Bühne der italienischen Theater heraufbeschworen hatte. Ihnen gegenüber zu einer geschichtlichen Objektivität sich verpflichtet zu halten, kam niemand in den Sinn. Wie die Liebe, nicht die reine und naturwahre, sondern die aus dem Boden verfeinerter Sinnlichkeit künstlich emporgetriebene, der Hebel wurde, der sowohl den dramatischen Apparat der Oper wie die ganze Gesellschaft in Schwung setzte, so wurden Mythologie,

Heldensage und Geschichte immer mehr eitler Vorwand für moderne, gehaltlose Liebesgaukeleien, denen gegenüber die pathetischen Ergüsse und moralisierenden Reflexionen des Chors kaum anderes als leere Phrasen sein konnten. Empfindung und Sprache entfernen sich vom antiken Geiste so weit als möglich, Götter und Helden seufzen und girren wie verliebte Schäfer, kräftiges Gefühl und Natürlichkeit des Ausdrucks kommen vor affektierter Zärtlichkeit und schwülstigem Bilderkram gar selten auf. Einfache thracische Hirten führen nichts als die höfischen Redensarten der Florentiner Salons im Munde, wie z. B. Thyrsis den Amor bittet, „daß er einen Platzregen von Süßigkeit auf ihn fallen lassen und ein Lächeln des Paradieses erregen möge"; oder Arcetro den Ort sucht, „wo sein schönes Feuer zu Eis gefriere", oder „die Erde und ätherischen Regionen bei den wollüstigen Seufzern eines verliebten Herzens brennen". Daneben treiben allegorische Personen, Verkörperungen von Begriffen und Eigenschaften auf der Bühne ihr Wesen. Von der Allegorieoper *Dell' anima e del corpo* des Emilio del Cavaliere wurde schon gesprochen; unter den Glückwünschenden bei einem florentinischen Vermählungsfeste treten sieben Jungfrauen auf, eine davon in der Mitte, hoch, hehr und feierlich, in ein langes grünes Gewand gekleidet, die Laute schlagend; ihr zur Seite je drei andere, die jedoch, je mehr sie sich von ihr entfernen, desto kleiner, jünger und reicher an Putz und Tand erscheinen. Ihr Gesamtbild stellt die Sphärenmusik vor, einzeln bedeuten sie die griechischen Oktavgattungen: in der Mitte die ernste dorische; ihr zur Rechten die phrygische, lydische und mixolydische; zur Linken die hypodorische, hypophrygische und hypolydische. Je mehr sich ihr Tonumfang zur Höhe wendet, desto weniger ernst und würdig erscheinen ihre Vertreterinnen, bis die äußersten, die höchsten Oktavgattungen repräsentierend, als reich geschmückte aber unreife Mädchen dastehn. In anderen dramatischen Stücken erscheinen Gesundheit, Ehre, Erfolg, Undankbarkeit, Betrug und andere Personifikationen von Begriffen als Handelnde. Soweit die Dichter vermochten, aus solchen allegorischen Stücken wenigstens scharfe Kontraste herauszuarbeiten, entgegengesetzte Charaktere wie etwa „Piacere" und „Religione" plastisch hinzustellen und gegeneinander wirken zu lassen, soweit sie durch die äußere Schale konventioneller Fabeln wie der von Orpheus und Eurydice tiefer auf den Grund der darinliegenden Seelenkonflikte zu blicken vermochten, so weit leisteten sie auch

der Musik treffliche Dienste. Denn in solchen Fällen waren auch die Tonsetzer gezwungen, tiefer in ihr Herz zu greifen. Aber wie selten finden sich Texte, bei denen die Vorzüge die Mängel überwiegen, bei denen Natürlichkeit vor Künstlichkeit geht? Und noch eins. Das moderne Musikdrama war zunächst ein Monopol des Adels, seine Heimstätte der Prunksaal geistlicher oder weltlicher Fürsten. Das Volk hatte vorläufig gar nichts mit ihm zu tun. Das führte zu übertriebenem Luxus und Prunk. Die Pracht in der Szenerie und ihren Veränderungen war außerordentlich: grünende Felder, anmutige Gärten, weite Aussichten in ferne Meere mit aufgetürmten Wellen, Donner und Blitze, die aus den schwarzen Wolken des künstlich verdunkelten Himmels sprühten, angenehme Wohnungen in den elysäischen Gefilden, Schrecken des Tartarus, unvorgesehenes Emporwachsen von Bäumen und Büschen, aus denen hüpfende Satyrn heraussprangen, Faunen und Silene von fremder abenteuerlicher Gestalt, Flüsse vom hellsten Wasser, worin Nymphen herumplätscherten, mohrische Tänze, Himmel, aus denen nach und nach der ganze Olymp zur Erde niedersteigt, alles, was sich in der physischen Welt nur irgend als reizend und sinnanregend bieten und zur Fabel schicken wollte, wurde zum Schmucke herbeigeholt (vgl. Arteaga I, 254).

So stand denn also die junge Oper da, geziert mit aller Pracht der Hoffestlichkeiten, gepflegt von der Elite der Gesellschaft, bestellt von den ersten Musikern der Zeit und von den Kunstrichtern einstimmig betrachtet als die Krone dessen, was der künstlerischen Kultur bis dahin überhaupt zu erreichen möglich war. Es sollte sich sehr bald zeigen, daß die Schranke, die anfangs zwischen ihr und dem Volke gezogen war, nicht stark genug war, eine schnelle Verbreitung der Oper etwa zu hindern. Nicht lange währt es, da tritt sie auch vors Volk und wird alsbald ein unentbehrlicher Bestandteil des öffentlichen Musiklebens in Italien, dessen nationale Bedeutung bis auf den heutigen Tag außerordentlich geblieben ist. Vorderhand blieb sie noch beschränkt; bis zum Jahre 1607 scheinen sogar in Florenz keine neuen Opern entstanden zu sein. Dennoch verbreitete sich die Oper sehr bald nach einigen bedeutenden Musikplätzen Italiens. Schon 1601 wurde die *Euridice* des Rinuccini und Peri zu Bologna aufgeführt, im Jahre 1604 die *Dafne* der nämlichen Verfasser zu Parma. In Rom wurde nach dem Berichte des Pietro della Valle während des Karnevals 1606 eine musikalische Vorstellung auf einem herumziehenden

Wagen (Thespiskarren) gegeben. Das von della Valle selbst gedichtete Stück hieß *Carro di fedeltà d'Amore* (gedruckt Rom 1611), die Musik war von Paolo Quagliati, der auch verschiedenes für die Kirche komponiert hat. Das Personal bestand nur aus fünf Sängern und ebenso vielen Instrumentisten, weil auf dem Wagen nicht mehr Platz hatten. Die Stimmen sangen abwechselnd bald einzeln, bald vereinigten sie sich zu zwei-, drei- und endlich zu fünfstimmigen Ensembles. Der Gesang war nicht durchweg in dem einfachen, die Zuhörer bald langweilenden Rezitativstile, sondern auch schmuckreich und voll anmutiger Lebendigkeit. Das Stück gefiel den Römern so gut, daß viele es vier- bis sechsmal anhörten und der Wagen immer von einer großen Volksmenge umlagert war. Eine zweite dramatische Komposition Quagliatis, die bei Gelegenheit einer fürstlichen Hochzeit 1623 aufgeführte *Sfera armoniosa,* hat einzelne hübsche, melodische Duette und gute einstimmige Sätze, in denen bisweilen schon eine Solovioline bemerkenswert hervortritt.[1]) — Das Jahr 1606 sah in Rom aber noch eine zweite Oper entstehen, eine Parallelkomposition zu Cavalieres *Rappresentazione*, nämlich die als „Dramma pastorale" bezeichnete Oper *Eumelio* des Agostino Agazzari, eine Verquickung des alten Schuldramas mit der neuen florentiner Hirtenoper (s. unten S. 326). Mit Cavalieres, Quagliatis und Agazzaris Schöpfungen war in Rom der Boden für die Oper gut vorbereitet, neue und bedeutendere Werke aufzunehmen. Die Geistlichkeit stand der ganzen Bewegung durchaus wohlwollend zur Seite; Papst und Kardinäle überboten sich sogar im Fördern des dramatischen Stils, sei es, daß sie zu monodischen Szenen für die Feier großer Kirchenfeste anregten (Marienklagen, Stabat mater-Kompositionen, Weihnachtsmonodien), sei es, daß sie sich selbst schöpferisch als Dichter betätigten.

---

[1]) Verschiedene Einlagen, darunter eine „Toccata con un Violino e la Tiorba", rührten von dem weiter unten zu erwähnenden Steffano Landi her.

XII

Oper, Oratorium und Kirchenmusik in Italien während des 17. Jahrhunderts

Italien, das sich die Ehre zuschreiben darf, die Oper sowohl praktisch wie theoretisch eingeführt zu haben, steht auch während des ganzen 17. Jahrhunderts an der Spitze der Nationen. Vier große Abschnitte lassen sich in der italienischen Operngeschichte dieser Zeit unterscheiden: die florentiner Oper (von 1594 bis ins dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts); die römische Oper (von 1600 bis in die Mitte des Jahrhunderts); die venezianische Oper (von 1637 bis gegen Ende des Jahrhunderts); die neapolitanische Oper (vom letzten Viertel des 17. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein). Unter diesen vier Gruppen hat die venezianische in der angegebenen Zeit bei weitem den Vorrang besessen, insofern sich ihr Stil und ihre Haltung allmählich über ganz Italien ausbreiteten und um 1660 nahezu alle italienischen Opern den Typus der venezianischen zeigen.

Nach den außerordentlichen Erfolgen, die Peri und Caccini in Florenz mit ihren Schöpfungen davongetragen hatten, war Aussicht vorhanden, daß diese Stadt sich auch fernerhin eine gewisse Machtstellung im Gebiete der Oper anzueignen berufen war. Seltsamerweise geschah dies aus unbestimmbaren Gründen nicht. Schon im dritten Jahrzehnt tritt sie unter den italienischen Opernpflegestätten in zweite Reihe, ohne sich später wieder ernstlich um den ersten Rang zu bemühen. Nur ein Meister machte in den ersten Jahrzehnten in Florenz als Opernkomponist von sich reden: **Marco da Gagliano.** Zu Gagliano in Toskana um 1575 geboren, Schüler von Luca Bati, nach dessen Tode (1608) sein Nachfolger als Kapellmeister an S. Lorenzo in Florenz, 1611 Hofkapellmeister, gestorben 1642, hat Gagliano sich in mannigfachster Weise um

das Florentiner Musikleben verdient gemacht.[1]) Als Gründer der Accademia degl' Elevati, einer der vielen schöngeistigen Vereine, die um diese Zeit in Italien entstanden, sorgte er für engeren Zusammenschluß der musikalisch Gebildeten seiner Stadt, als Kapellmeister wirkte er erfolgreich und erzieherisch, als Komponist geistlicher und weltlicher Gesangsmusik (sechs Bücher Madrigale) vertrat er die moderne Richtung, als Opernkomponist versuchte er erfolgreich über Peri und Caccini hinauszudringen. Sein Hauptwerk in diesem Fache wurde zwar für Mantua komponiert und 1608 dort bei einer fürstlichen Hochzeit aufgeführt, doch darf es ohne weiteres für Florenz in Anspruch genommen werden. Die Oper führte den Titel *Dafne* und bestand textlich aus einer teilweisen Umarbeitung des älteren Librettos von Rinuccini. Der Musik,[2]) namentlich den Rezitativen, haftet zwar an vielen Stellen noch die typische Formelsprache der Peri und Caccini an, gewisse Koloraturen erinnern sogar unmittelbar an letzteren, aber im ganzen ist doch bereits ein ziemlicher Fortschritt zum Ausdrucksvollen zu erkennen, ein Streben nach melodiöser Haltung und formaler Abrundung der Sologesänge. Auffallend reich ist der Chor beschäftigt, dem hier nicht nur die Aufgabe zufällt, bei passender Gelegenheit ein Madrigal zu singen, sondern der während ganzer Szenen dramatisch mit eingreift, gewichtige Sätze der Hauptpersonen wiederholt und weiter ausführt, bisweilen unter Zurückkommen auf eine Refrainstrophe, wie im letzten Akt bei „Piangete Ninfe". Aus der bunten Mischung von Soli, Duetten und Chören ergeben sich Eindrücke von großer Lebendigkeit und Bühnenwirksamkeit. Wie hohen Wert Gagliano gerade auf letztere legte, beweist das sehr eingehende Vorwort, das er der im Jahre 1608 in Florenz gedruckten Partitur voranschickte. In bezug auf Übereinstimmung von Spiel und Musik, Bühnenvorgang und Tonausdruck finden sich die peinlichsten Vorschriften: die Bewegungen des Chors in der Kampfszene mit dem Drachen, die Schritte, die Apollo dabei zu machen, die Stellungen, die die übrigen Darsteller einzunehmen haben, sind aufs genaueste bestimmt. Nahezu die ganze Oper wird auf ihre Regiebehandlung hin einer solchen Analyse unterzogen. Auch an Notizen über Kostüme und Dekorationen fehlt es nicht. Vom

[1]) Biographisches in der Studie von E. Vogel im 5. Bande (1889) der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

[2]) Teilweise im Neudruck in Bd. X der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Drachen wird verlangt, daß er groß sei, die Flügel bewege, Feuer speie, sich fortwährend hin und her bewege — wer dächte dabei nicht an den Wagnerschen Wurm Fafner? Zeichnungen und Figurinen für dies Ungetüm und die Darsteller (mitgeteilt in den Akten der florentiner Musikakademie 1895) zeigen, auf welche Realistik man dabei ausging. Für Apollo beansprucht Gagliano zwei Darsteller: einen, der als Schauspieler die Kampfbewegungen macht, und einen andern, der hinter der Szene singt; beide, so verlangt er, müßten sich selbstverständlich so lange miteinander üben, bis sie als eine einzige Person erschienen. In einer anderen Szene, wo Apollo Lyra spielend vorgeführt wird, soll der Schauspieler nur harfenartige Bewegungen machen, indes hinter der Szene vier Violen die wirkliche Lyramusik nachahmen.[1]) — Verloren gegangen ist die Musik zu Gaglianos *Medoro* und zu der geistlichen *Rappresentazione di Sa. Orsola* (1624), von der nur das in vieler Hinsicht interessante Textbuch erhalten ist. Die Oper *Flora*, ein allegorisch-mythisches Hochzeitsstück aus dem Jahre 1628, enthält zierliche, graziöse Musik, an der freilich Peri, der mehrere Einlagen komponierte, nicht unbedeutenden Anteil hat. Noch erwähnt sein mag die Oper *La liberazione di Ruggiero* (1625) von Francesca Caccini, der Tochter des ersten Opernkomponisten und großen Gesangsmeisters, ein ziemlich ausgeführtes, mit reichlichen Ballett-einlagen versehenes Stück, das hübsches Talent und namentlich hinsichtlich der Instrumentation Einflüsse Monteverdis (siehe unten S. 333) verrät. Damit ist für längere Zeit das florentiner Opernleben abgeschlossen.

Um dieselbe Zeit, da Gagliano in Florenz schuf, erstehen der Oper in Rom eine Anzahl talentvoller Pfleger und Förderer. Man kann geradezu von einer römischen Oper der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sprechen.[2]) Dem Gesangsstil nach schließt diese sich natürlich zunächst dem florentiner Muster an, ohne sich auf die Dauer mit bloßer Nachahmung zu begnügen. Als ihr Charakteristikum kann der Reichtum an großen, stark besetzten Chören bezeichnet werden. Wohl rechnete auch die florentiner Oper mit Chorwirkungen; was indessen die römische Oper bietet, geht weit über jene hinaus und hat seinen Grund darin,

---

[1]) Abgedruckt bei Solerti, Le origini del Melodramma.

[2]) Hierzu H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, 1901. R. Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, 1895.

daß das römische Publikum von jeher an Chorgesang in größeren Dimensionen gewöhnt war und ihn nun auch in der Oper nicht gern missen wollte. Schon hierin zeichnete sich also die römische Oper von der viel bescheideneren florentiner aus. Ferner läßt man die seit 1600 immer mehr wachsenden Fortschritte der Instrumentalmusik nicht unbeachtet, sondern bedient sich ihrer, wo immer es angeht. Man schickt den Stücken Ouverturen voraus (bei Landi noch „Canzone", hinfort aber schlechthin „Sinfonia" genannt), leitet die Arien durch Vorspiele ein, die am Schlusse wiederholt werden (Ritornelle), oder läßt gelegentlich sogar ein Soloinstrument beziehungsreich zur Solostimme in ein Verhältnis treten.[1]) Und auch im gesanglichen Teil zeigt sich's, daß die florentiner Reform, obwohl sie die Grundlage bildet, alsbald manchen Wandlungen unterworfen wurde.

Es stellte sich heraus, daß der Rezitativgesang zwar unersetzbar sei, wo es sich um dramatisch fortschreitende Momente handelte, bei Monologen und Dialogen, Erzählungen und Berichten, daß er indessen an Stellen, wo der Text lyrisches Verweilen gebietet, nicht ausreiche. Das Recht der Melodie, des kantablen Gesanges, ließ sich in der Tat nicht ungestraft verletzen; Mazzocchi und Genossen rufen denn auch die Geächtete sehr bald zurück. Mazzocchi erklärt in der Vorrede seiner *Catena d'Adone* (S. 327) geradezu, er habe, um der Langenweile des ewigen Rezitativs (il tedio del recitativo) vorzubeugen, mehrere „Arien" eingelegt, Stücke also, in denen sich die Stimmung frei ausbreiten kann. Und dieser früher oder später notwendig werdenden Reaktion schloß man sich sehr bald anderwärts an, hatte sich vorher schon einer der größten Musikdramatiker des 17. Jahrhunderts angeschlossen: Monteverdi. Mit Agostino Agazzaris *Eumelio,* der, wie erwähnt, 1606 im jesuitischen Seminario romano in Szene ging, schritt die römische Oper zunächst noch auf der Bahn fort, die Cavalieri mit seiner *Rappresentazione* (S. 314) eröffnet hatte. Zwar bewegt sich die Handlung im Gebiete des Schäferspiels und ist „dramma pastorale" genannt, aber der moralisierende, erzieherische Grundzug prägt sich deutlich aus, und auch der Allegorie (Chöre der „Laster") ist breiter Raum gewidmet. Die Musik des römischen Meisters erhebt sich nicht viel über das Mittelmaß des bis dahin Geleisteten, strebt aber Klarheit und Faßlichkeit an. Unter den Chören stehen

[1]) S. oben S. 322, Anm. 1.

eine Anzahl nur einstimmiger. Vielleicht als erster aber hat Agazzari das Kunstmittel der Variation, das namentlich bei den Instrumentisten schon längst in Ansehen stand, für die Oper zu verwenden gesucht. Es handelt sich um einen Gesang, dessen Melodie fortschreitend mit immer reicheren Koloraturen umhangen wird, eine Praxis, die aber zunächst weniger in der Oper als im monodischen Kammer- und Kirchengesang gepflegt wird. Auf Agazzari folgte Filippo Vitali mit einer ebenfalls noch im florentiner Stil gehaltenen *Aretusa* (1620), dann Domenico Mazzocchi, ein sehr begabter und phantasievoller Komponist, mit *La Catena d'Adone* (1626), einer allegorisch-mythischen Oper, in der bereits üppige Chorwirkungen (darunter ein Zyklopenchor für drei Männerstimmen) entfaltet sind.[1] Noch über ihm als Dramatiker steht Steffano Landi mit seinem schon 1619 aufgeführten *La Morte d'Orfeo* und der Legendenoper *S. Alessio* (1634). Nicht nur im Schalten über große Chormassen und über die Effekte des Orchesters zeigt sich Landis hervorragendes dramatisches und musikalisches Talent, sondern er geht auch in der charaktervollen Zeichnung der handelnden Personen mit einer Bestimmtheit und Überlegenheit zu Werke, die in vielem an Monteverdi erinnert und direkt zu Cavalli hinüberführt. Die dritte, vierte und fünfte Szene des zweiten Akts, darunter ein großer Monolog des heimlich als Pilger nach der Heimat zurückgekehrten, von Mutter wie Gattin nicht erkannten Alessio, gehören — vom Standpunkt der Zeit aus betrachtet — zum Besten, was die damalige Oper zu bieten vermochte.[2] Auch lustige Szenen, wie sie später in der venezianischen Oper an der Tagesordnung sind, kommen bereits vor und unterbrechen, wie das lustige Duett der beiden Pagen Martio und Curtio in der dritten Szene des ersten Aktes zeigt, den Ernst der Handlung, freilich nicht immer an der rechten Stelle.

Seltsamerweise hat gerade die komische Oper ihren Ausgang von Rom genommen, und noch seltsamer erscheint die Tatsache, daß der später als Clemens IX. zum Papst gewählte Kardinal Giulio Rospigliosi es war, der als Dichter nachhaltig auf die Pflege der komischen Oper, der musikalischen Komödie, eingewirkt hat. Seine beiden hierher gehörigen Dichtungen *Che soffre, speri* und *Dal mal il bene* wurden von den besten römischen Komponisten

[1] Notenproben auch für das Folgende bei Goldschmidt, a. a. O., S. 155 ff.
[2] Goldschmidt, a. a. O., S. 224 ff.

in Musik gesetzt, die erste (1639) von Virgilio Mazzocchi (dem Bruder Domenicos) zusammen mit Marco Marazzoli, die zweite (1654) von Abbatini und demselben Marazzoli. Als Muster für den komischen Stil dieser Zeit kann die Ariette des Tabacco im zweiten Akt des zweiten Stücks mit ihren amüsanten Solfeggien gelten.[1]) Andere, ähnliche Stücke folgten. — Neben den Genannten traten ferner aus römischen Kreisen als Opernkomponisten hervor: der als Sänger hochberühmte und gefeierte Vittorio Loreto (*La Galatea* 1639), Michelangelo Rossi (*Erminia sul Giordano* 1637, ebenfalls vom Kardinal Rospigliosi gedichtet) und Luigi Rossi, dessen *Orfeo* 1647 in Paris in Szene ging.

In vieler Beziehung noch folgenreicher als das Schaffen dieser Römer wurde für die gesamte spätere Opernkomposition das Wirken des **Claudio Monteverdi**, der, 1567 in Cremona geboren und seit 1590 als Sänger und Violinist am Hofe von Mantua angestellt, von 1613 an bis zu seinem Tode 1643 als Kapellmeister an S. Marco in Venedig wirkte und hier den Grundstein für den Ruf Venedigs als Opernzentrale legte.[2]) Zwar hat dieser größte und erfindungsreichste Tonmeister seines Zeitalters auch vieles für die Kirche komponiert: Messen, Psalmen, Motetten, besonders geistliche Madrigale, doch ist sein entscheidender Einfluß auf die Musik nach seinen weltlichen Madrigalen und Musikdramen zu beurteilen. Seiner ganzen auch in den Kirchenstücken hervortretenden Kunstempfindung nach steht Monteverdi schon mit beiden Füßen auf modernem Boden. Sein Streben ging gleich dem seiner jüngeren italienischen Zeitgenossen auf Stärke und Eindringlichkeit des Gefühlsausdrucks aus, auf Darstellung leidenschaftlich stark erregter Zustände, auf Hervorhebung der tiefen Kontraste des Seelenlebens, und hier ließ er denn auch seine Vorgänger und nächsten Mitlebenden weit hinter sich. Zur Erreichung treffender Charakteristik, die ihm über alles ging, bediente er sich gewisser bis dahin noch wenig gekannter Mittel, vor allem der Dissonanz in ihren hundert und aber hundert verschiedenen Erscheinungsmöglichkeiten. Im Gebrauche der Dissonanz drang er fast bis zur letzten, beinahe dritthalb Jahrhunderte kaum überschrittenen Grenze vor und wagte Intervallenverbindungen, die die damalige Theorie empfindlich vor den Kopf stießen und ihm heftige Anfechtungen gelehrter Kunstgenossen zuzogen. Dem-

---

[1]) Goldschmidt, a. a. O., S. 335.

[2]) Biographie von E. Vogel, Vierteljahrsschrift usw. Bd. III (1887).

ungeachtet gingen sie größtenteils in die Praxis der folgenden Zeit ein und führten die Behandlung der Harmonie und des Modulationswesens hinsichtlich ihres erweiterten Gebrauchs in ein neues Stadium hinüber. So ließ er, was vor ihm noch niemand gewagt hatte, u. a. die kleine Septime und den Tritonus (als übermäßige Quart oder verminderte Quint) ohne Vorbereitung sogar in den äußeren Stimmen eintreten, bediente sich mehrerer gleichzeitiger Dissonanzen als Vorhalte in verschiedenen Stimmen, nämlich der Septime in Verbindung mit Secunde und Quarte, der None in Verbindung mit der Septime, auch wohl der None mit Septime und Quarte oder Undecime. Als Gegner solcher Neuerungen trat Giovanni Maria Artusi auf mit seiner in Gesprächsform abgefaßten Schrift *Delle imperfettioni della moderna musica*, die 1600 (*novamente stampato*) erschien, Bezug nehmend auf das 1598 herausgekommene dritte Buch der Madrigale Monteverdis, in dem sich solche Tonverbindungen besonders zahlreich vorfinden.[1]) Artusi, Canonicus regularis zu S. Salvatore in Bologna, war ein gründlicher Kenner der Theorie und gelehrter Schriftsteller über den Kontrapunkt (*L'arte del Contrappunto* 1586), verstand aber die Zeit und die rasch vorwärts drängende Entwickelung der Tonkunst nicht, denn sein dem Monteverdi gemachter Vorwurf, „daß er den letzten Zweck der Musik, zu ergötzen, aus den Augen verliere", war ein Verkennen der höheren Kunstabsichten dieses Meisters. Mit um so mehr Bewunderung und Freude nahmen die Anhänger der neuen Richtung Monteverdis Produkte auf. Seine ausgezeichnete Tätigkeit als Madrigalist umfaßt ein halbes Jahrhundert: 1587 trat er mit dem ersten Buche heraus, 1638 erschien das achte und letzte.[2]) Die ungezählten Auflagen beweisen, daß er damit seiner Zeit genug getan. Der Form nach hängt Monteverdis Madrigal durchaus mit dem der älteren Madrigalisten Marenzio, Venosa usw. (S. 154 ff.) zu-

---

[1]) „*La tessitura* (heißt es in der Schrift *Delle imperfettioni* etc. Bl. 39 von mehreren neuen Madrigalen des Monteverdi, dessen Name in dem ganzen Buche übrigens nicht genannt ist) *non era ingrata, se bene introduce nuove regole, nuovi modi et nuova frase del dire, sono pero aspri et all' udito poco piacevoli, ne possono essere altrimenti; perche mentre che, si trasgrediscono le buone Regole, parte fondate nella esperienza — parte speculate dalla Natura; et parte dalla demostratione demostrate: bisogna credere che siano cose deformi dalla natura et proprietà dell' Harmonia propria, et lontane dal fine del Musico, che — è la dilettatione*" etc. Das Madrigal, *Cruda Amarilli*, aus dem Artusi einzelne Takte zur Rechtfertigung seines Tadels mitteilt, steht bei Martini *Saggio di Contrapp.* II, 191, und wir dürften danach wohl begierig sein zu hören, was Artusi zu manchem späteren Musikprodukte gesagt haben würde.

[2]) Ein neuntes veröffentlichte nach seinem Tode Vincenti 1650 in Venedig.

sammen, nur inhaltlich geht er über sie hinaus, indem er dem Sinn der Worte bei weitem mehr Bedeutung beilegt und für den Ausdruck der Affekte leuchtendere Tonfarben bereit hält. Hatten die Älteren durch Einführung der Chromatik hierzu schon ein willkommenes Mittel geboten, ein Mittel, das Monteverdi recht wohl kannte, ohne es ebenso häufig anzuwenden, so tritt bei ihm nun die freie Behandlung der Dissonanz als ein weiteres hinzu; und damit nun, in Verbindung mit Schönheit und Klarheit der Stimmführung, Originalität der Themenerfindung und unerschöpflicher Phantasie, entstanden Werke, deren innerer Reichtum uns noch heute außerordentlich dünkt und geeignet ist, neues Interesse an der Madrigalliteratur in den Kreisen unserer Sänger und Sängerinnen zu erwecken.[1])

Monteverdi war bereits als Musiker längst anerkannt, als er sich 1607 zum erstenmal aufs dramatische Gebiet begab. In diesem Jahre ging sein *Orfeo*[2]) zu Rinuccinis Dichtung am Hofe zu Mantua in Szene. Schon im nächsten Jahre folgten, bei Gelegenheit der Vermählung des Franz von Gonzaga mit Margarete von Savoyen ebenfalls zu Mantua und mit Gaglianos *Dafne* zusammen, die *Arianna* und die Tanzoper *Il ballo delle ingrate,* beide auch von Rinuccini gedichtet. Den meisten Beifall scheint die Arianna gefunden zu haben, deren Musik verloren ist bis auf das Hauptstück, die berühmte Klage der Ariadne (*Lamento d'Arianna*), bei der die Zuhörer zu Tränen gerührt wurden, und die das ganze Jahrhundert über als unübertroffenes Meisterwerk geschätzt und nachgeahmt wurde.[3]) Das gewaltige Pathos, das dieses Musikstück durchströmt, die Kunst, mit der Zartheit, Wildheit, Schmerz und Wehmut ausgedrückt sind, die unvergleichliche Art der Behandlung der Dissonanz, nicht zum mindesten auch der Effekt, der sich an die refrainartige Wiederholung der Hauptstrophe knüpft, lassen verstehen, wie damals wechselseitig Rührung und Bewunderung in den Herzen der Hörer Platz griffen. Der Erfolg gerade dieses Stücks war so groß, daß sich Monteverdi veranlaßt sah, es mit religiösem lateinischen Text als Marienklage in seine 1623 und 1641 herausgegebene *Selva morale e spirituale* aufzunehmen.

---

[1]) Eine Auswahl Monteverdischer Madrigale erschien, von H. Leichtentritt herausgegeben, bei C. F. Peters in Leipzig.

[2]) Gedruckt zu Venedig 1609 und 1615; teilweise neugedruckt im X. Bande der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, freilich mit völlig unzulänglicher Ausarbeitung des Generalbasses.

[3]) Abgedruckt als Anhang zu Vogels obengenannter Studie.

Monteverdis Stellung als Kirchenkapellmeister hinderte ihn ebensowenig wie Gagliano und seine späteren Kollegen im Fache für die Oper zu schreiben. Seine den obengenannten folgenden Schöpfungen für Venedig sind (außer kleinen Gelegenheitswerken): *Proserpina rapita* (1613), *Adone* (1639), *Le nozze di Enea con Lavinia* (1641), *Il ritorno d'Ulisse* (1641), *L'incoronazione di Poppea* (1643). Von deren Musik haben sich nur erhalten die Partituren zu *Il ritorno d'Ulisse* (s. darüber Goldschmidt in Bd. 9 der Sammelb. der Int. Musikgesellschaft, 1907) und zur *Incoronazione* (vgl. H. Kretzschmar in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894; einen nahezu vollständigen Abdruck der Partitur mit Einführung gab O. Goldschmidt heraus in „Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert", II. Band 1904).

Der *Orfeo* des Monteverdi ragt wie ein Phänomen aus der ihn umgebenden Literatur italienischer Opern hervor. In Form, Ausdruck und Darstellungsmitteln vielfach ganz neu, überragt er alles, was bis dahin von den Florentinern und Römern geleistet worden war, und mochte zur Zeit seines Erscheinens wie ein Revolutionswerk wirken. Für eine ganze Reihe von dramatischen Situationen, die in späteren Opern wieder auftauchen, hat er gewissermaßen die typischen Ausdrucksformen geschaffen und namentlich für Ausbrüche tiefen Schmerzes, entsagender Wehmut Töne gefunden, die noch lange in den Ohren der Mitwelt nachklangen, als *Orfeo* vom Repertoire verschwunden war. Auch als Dramatiker gebraucht er als nie versagendes Mittel bei starken Affekten die Dissonanz in höchst vielseitiger Weise, auch als Dramatiker ordnet er den bloß angenehmen, schönen Ausdruck dem charakteristischen unter und ging dabei von dem später von Gluck und Rich. Wagner wieder mit Entschiedenheit betonten Grundsatze aus, daß das Wort nicht Sklavin, sondern Gebieterin der Musik sein müsse[1]), die Oper also zunächst als Drama zu gelten habe. Überall faßte er deshalb zu allererst die Stimmung, den eigentümlichen Charakter einer Szene ins Auge und versuchte dann im einzelnen, diesem Grundcharakter in Modulation und Deklamation gerecht zu werden. Monteverdis Rezitativ ist bei weitem belebter, feuriger und kontrastreicher als das der Florentiner und wird von einem fortwährend wechselnden, man möchte fast sagen: nervösen Rhythmus durchzogen. Wort und Ton decken sich aufs genaueste, und selbst den geringsten Betonungseigentümlichkeiten des italienischen, von Alessandro Striggio verfaßten Textes wird Rechnung getragen, wie z. B. Orfeos Klagegesang „Tu se' morta" beweist. — Ansätze zu ariosen Führungen erscheinen sehr häufig, und manche Absätze haben bereits das

---

[1]) „L'orazione sia padrona del armonia e non serva."

Aussehen kleiner Arien, so etwa die Begrüßung der Oberwelt durch Orfeo am Anfang des zweites Akts „Ecco pur ch'a voi ritorno". Daß dabei der obligatorischen Verzierungskunst nicht zu vergessen ist, muß hervorgehoben werden, ja Monteverdi selbst gibt im dritten Akte dort, wo Orpheus alle seine Kunst des Gesangs zur Beschwörung der Geister der Unterwelt zusammenfaßt („Possente spirto"), Beispiele, wie der Sänger in solchen Fällen zu verfahren habe: der in langen Noten hinziehenden Originalstimme ist die verzierte, aus merkwürdigen, heute nicht mehr verständlichen Koloraturen bestehende Nebenstimme (wahrscheinlich wie sie der erste Sänger des Orfeo ausgeführt hat) untergelegt. Glanzstellen der Partitur im Sinne packenden Ausdrucks sind ferner die Dialoge Orfeos mit der Botin, die ihm den Tod der Gattin verkündet (darin die Chorstelle „Ahi caso acerbo" mit scharfen Dissonanzen), der vorausgehende Gesang Orfeos „Vi ricorda, o bosch' ombrosi" mit pastoralem Unterton, die Stelle, wo die personifizierte Speranza dem kühnen Eindringling in der Unterwelt die berühmten Danteschen Worte „Lasciate ogni speranza" usw. entgegenschleudert, die düstern Rezitative Charons. Schritt für Schritt gibt sich die sicher disponierende Hand eines großen Dramatikers kund, eines Mannes, für dessen eminente Phantasie auch die geringste Wendung zu etwas Bedeutsamem wird.

In der Behandlung des Chors zeigt sich kein geringeres Geschick. Wie genial hat Monteverdi dem fröhlichen Völkchen der Hirten die schauerlichen Geister der Unterwelt (Coro de' spirti) gegenübergestellt! Wie scharf kontrastieren unter den Hirtenchören selbst die frohen und die betrübten, und wie windet sich dieser Chor durch den Konflikt des Dramas siegreich durch bis zu der heiteren Schlußnummer „Vanne Orfeo", an die sich ein ausgelassener Tanzsatz, „Moresca" (Mohrentanz), schließt! Wie weise ist die Zwei-, Drei- und Fünfstimmigkeit im Interesse der dramatischen Wirkung angewandt, und welchen Effekt gewinnt Monteverdi dem Wechselgesang ab!

Was Monteverdis Orfeo ferner in der Operngeschichte so bedeutsam macht, ist die reichliche und originelle Verwendung der Instrumentalmusik.[1]) Bei Peri und Caccini gab es dazu nur ganz

[1]) Monteverdis Orchester bestand aus 2 *Gravicembani (Clavicemball)*, 2 *Contrabbassi da Viola*, 10 *Viole di brazzo*, 1 *Arpa doppia*, 2 *Violini piccioli alla Francese*, 2 *Chitarronni*, 2 *Organi di legno*, 1 *Regal*, 3 *Bassi da Gamba*, 4 *Tromboni*, 2 *Cornetti* (Zinken), 1 *Flautino* (Flageolett), 1 *Clarino* (Diskanttrompete) und 3 *Trombe sordine* (gedämpfte Trompeten).

spärliche Beiträge (Flötensätzchen in der Euridice), die Instrumente sorgten fast nur für die Begleitung. In Gaglianos *Dafne* trifft man allerdings bewegtere, rhythmisch belebtere Vor- und Zwischenspiele an, aber erst Monteverdi zieht die lögischen Konsequenzen: er erhebt die Instrumentalmusik zu einem wichtigen Faktor des dramatischen Ausdrucks. Nicht weniger als 14 selbständige Instrumentalsätze (Ritornelle und Sinfonien, die kleineren Zwischenspiele nicht mitgerechnet) hat der Orfeo; einige dienen als Einleitung, andere als Abschluß der Szenen, andere wieder sind im poetischen Sinne angewandt: instrumentale Deutungen vorhergegangener oder folgender Episoden. Gleich an den Anfang stellt Monteverdi eine Instrumentaleinteilung, eine Ouverture, die er Toccata nennt: die erste selbständige Opernouverture, die es gibt. Sie hat keinen direkten Bezug auf den Inhalt der Oper, sondern dient gewissermaßen nur als Signal zum Anfang; es ist ein kurzes, fanfarenartiges Stück auf den durchklingenden Baß c-g, Trompeten sind die führenden Instrumente. Diese Sinfonie soll dreimal gespielt werden, schreibt Monteverdi vor. Inzwischen wird sich das Mantuaner Opernpublikum gesammelt und auf seine Plätze begeben haben. Auch noch in späterer Zeit sind solche einleitende Sammelfanfaren, solche Trompetentusche an der Tagesordnung, die Komponisten notieren sie oft gar nicht einmal, sondern geben bloß eine diesbezügliche Bemerkung. Gleich nach dieser Anfangstokkata läßt nun aber Monteverdi ein kleines achttaktiges Instrumentalsätzchen als Ritornell zum Prolog der „Musica" folgen, das für das Folgende sehr wichtig wird, denn es kommt im Verlaufe noch zweimal an bedeutsamen Stellen wieder vor: am Schluß des zweiten Aktes, als Orpheus und der Chor ihre Klagen um die tote Eurydice beenden, und am Schluß des vierten Aktes, als Orpheus trauernd das Reich Plutos wieder verläßt, wo er sich durch eigene Unvorsichtigkeit seines Glückes beraubt hat. Wir könnten also dieses Ritornell gewissermaßen als Leitgedanken für die Trauer des Orpheus ansehen. Eine zweite Sinfonie wäre etwa „Unterweltssymphonie" zu nennen. Sie ist dunkel instrumentiert, in tiefer Lage, für Posaunen und Zinken geschrieben. Zum erstenmal erscheint sie bald nach Beginn des dritten Aktes, wo Charon, der unterirdische Fährmann, sein Erstaunen über die Waghalsigkeit des Sängers kund gibt; Orpheus stimmt einen Gesang an und bringt durch seine schmeichelnden Töne den gefährlichen Gesellen zur Ruhe, ja sogar zum Schlummer. Alsbald steigt Orpheus auf die Barke und durchquert den Styx.

Hier erscheint die Symphonie zum zweitenmal, und zwar — wie Monteverdi bemerkt — von allen Instrumenten, diesmal tiefen Streichinstrumenten, ganz leise gespielt. Als Orpheus allein, ohne seine Eurydice zur Oberwelt hinaufgestiegen ist und die Felder Thraziens wieder begrüßt: da klingt sie wie eine Erinnerung an die Schauer der Unterwelt in sein Sinnen und Träumen hinein. — Also hochpoetisch hat Monteverdi die Instrumentalmusik verwendet, zur Steigerung der seelischen, der inneren Dramatik; mit genialem Griffe hat er hier eine Idee gepackt, die fürs erste dem Musikdrama der nächsten Zeit nicht vorbildlich wurde, aber später und besonders von den Opernkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts in vollem Umfange wieder aufgenommen wird. Noch eine dritte Sinfonie könnte genannt werden, die allerdings nur zweimal, aber auch an verschiedenen Stellen vorkommt, einmal am Schluß des zweiten Akts, das zweitemal als Einrahmung des großen Höllenchors im dritten Akt; man könnte sie die Geistersinfonie nennen. — Damit nicht genug, hat Monteverdi auch sonst von den Instrumenten reichlich Gebrauch gemacht. Kaum ein längerer Gesang, der nicht durch ein größeres oder kleineres Vorspiel eingeleitet oder durch Nachspiel geschlossen würde, wobei es ungemein interessant ist zu sehen, wie Monteverdi jedesmal den Affekt des betreffenden Gesanges sich auch in diesen Vor-, Zwischen- und Nachspielen widerspiegeln läßt.[1] Sogar für das namentlich in der späteren neapolitanischen Oper sehr häufig als Steigerung des Seccorezitativs vorkommende Rezitativo accompagnato, d. h. Rezitativ unter Teilnahme der Orchesterinstrumente, findet sich bei Monteverdi ein Beispiel: es ist die Schlußepisode des großen Gesangs „Possenti spirti". Und so liegen denn in dieser Oper bereits die Keime zu den verschiedensten und wichtigsten Ausdrucksmitteln, deren sich die Komponisten bis auf Rich. Wagner immer und immer wieder bedienten zur Darstellung äußerer und innerer Vorgänge auf der Bühne.

Aber auch anderwärts begannen die Instrumente bei Monteverdi sich ihrer schildernden und darstellenden Kräfte bewußt zu werden. Das zeigt sich im *Ballo delle ingrate,* noch mehr in dem merkwürdigen, 1624 komponierten und später (1638) unter die *Madrigali guerrieri* aufgenommenen *Combattimento di Tancredi e Clorinda,* der Kampfszene zwischen Tancred uud Clorinde aus Torquato Tassos „Befreitem Jerusalem". Das Bild hin und her wogenden

---

[1]) Monteverdis Sinfonie- und Ritornelltechnik hat eingehend behandelt A. Heuß, Die Instrumentalstücke des „Orfeo", Sammelb. der Int. Mus.-Ges. IV (1902/03), S. 175 ff.

Kampfes und der in den Kämpfenden tobenden Leidenschaften hat Monteverdi außerordentlich lebensvoll gezeichnet, wovon ein großer Teil auf Rechnung der vier die Rezitation begleitenden Violen kommt. Unter anderm erscheint in diesem Stücke auch zum erstenmal das bekannte, durch rasche Wiederholung desselben Tons mit hin und her streichendem Bogen entstehende Tremolo der Streicher. Wie Monteverdi selbst erzählt, sei ihm in der Musik bis dahin nie der Ausdruck heftiger, erregter Leidenschaft begegnet; um diesen zu finden, habe er sich der Dichtungen klassischer griechischer Autoren erinnert und gefunden, daß diese bei Szenen äußerster Heftigkeit das pyrrhichische Versmaß (◡◡, aus lauter Kürzen bestehend) anwandten. Dies habe er nun in der Musik nachzubilden versucht, indem er in den Streichinstrumenten bei den entsprechenden Textworten die Töne, statt sie in Semibreves oder längeren Noten auszuhalten, wie das sonst im Rezitativ üblich war, in Sechszehntel zerlegte, von denen jedes für sich tremoloartig abgestoßen wurde. Die Wirkung entsprach ganz seiner Absicht. Diesen „aufgeregten Stil“ (stilo concitato) hat bekanntlich die Kunstmusik bis zum heutigen Tage für analoge Fälle angewendet, obwohl die Spieler zu Monteverdis Zeit ihn belachten und sich anfangs gar nicht damit befreunden wollten. Monteverdis Ableitung aus der antiken Prosodie zeigt jedenfalls, daß man in solchen Fällen der eigenen Phantasie nicht eher traute, bis sich ihr Einfall auch mit dem Verstande erklären und mit Dokumenten aus der griechischen Zeit belegen ließ. Man weiß nicht, ob man das Genie Monteverdis oder seinen kaltrechnenden Verstand mehr bewundern soll.[1])

Monteverdis zweite große Oper, die *Incoronazione di Poppea* (1642 für das öffentliche Teatro Grimano in Venedig), bedeutet zwar in bezug auf Orchestertechnik und Tonmalerei keinen Fortschritt auf der betretenen Bahn sondern im Gegenteil ein Sich-

---

[1]) Das 8. Buch der Madrigale, in dem das *Combattimento* enthalten ist, führt den Titel *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo* usw., *Venetia, Vincenti,* 1638; 8 Stimmbücher in 4°, der Basso continuo in Folio. Letzterer enthält S. 19—43 die Partitur des Stückes nebst Anweisung zur Ausführung. Die Instrumentalbegleitung besteht aus 4 Viole da brazzo (Sopran, Alt, Tenor und Baß), Contrabasso di Gamba und Cembalo. Vor zwölf Jahren war das Stück im Palast des Girolamo Mozenigo aufgeführt — *alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale restò mossa dal' affetto di compassione in maniera, che quasi fù per gettar lacrime: et ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto ne udito.* Auch das Pizzicato der Streicher ist hier zum erstenmal zu poetischen Zwecken ausgebeutet worden. — Beschreibung des *Ballo delle ingrate* und *Combattimento* bei Winterfeld, Johannes Gabrieli II, 37, 48; Musikproben ebd. III, 108 ff.

bescheiden mit den älteren, gewöhnlichen Mitteln; dagegen zeigt sie Monteverdis Kunst in bei weitem geläuterter Form und enthält Szenen, deren Ausdruckskraft die des *Orfeo* bei weitem übersteigt. Zwischen beiden Opern liegt ein Zeitraum von 34 Jahren, während dem die Musik in Italien mit Riesenschritten vorwärts geeilt war und sich auch Monteverdis Kunst umgemodelt hatte. Das Textbuch, vom talentvollen Busenello herrührend, behandelt eines jener römischen Eifersuchtsdramen, die von jetzt an auf der italienischen Bühne heimisch werden: Ottone, Neros Freund und Vasall, kehrt aus dem Kriege zurück, findet seine treulose Gattin Poppea in den Armen des Cäsaren, der, um sie zur Kaiserin zu krönen, genötigt ist, seine rechtmäßige Gattin Ottavia zu verstoßen. In drei Akten mit insgesamt 35 Szenen wickelt sich diese Handlung ab, vollgestopft mit allerlei Nebenepisoden ernster und komischer Natur, Intrigen und Götterdazwischenkünften. Hier konnte sich der Seelenmaler Monteverdi zeigen, der unvergleichliche Psycholog. Man sehe gleich am Anfang des ersten Aktes (Goldschmidt, a. a. O., S. 74 ff.) den großen Monolog Ottones vor dem Fenster der ungetreuen Gattin, den Liebesgesang Poppeas und Nerones (S. 84 ff.), der in der 10. Szene (S. 112) und später am Schluß der Oper (S. 200) zwei Seitenstücke hat; ferner das ergreifende Rezitativ der um ihr Eheglück betrogenen Ottavia (S. 95), den charaktervollen Dialog Neros und Senecas (S. 108), die spannende 9. Szene des zweiten Akts (S. 150), wo die Kaiserin Ottone den Befehl erteilt, seine Gattin Poppea zu töten. Wie folgen hier Rede und Antwort Schlag auf Schlag, sind Liebe, Eifersucht, Sehnsucht, Stolz, Unwillen, Härte und Milde mit überraschender Schärfe ausgedrückt. Die Technik des musikalischen Dialogs ist schlechthin unvergleichlich. Und mit welchem fast Mozartisch berührendem Feingefühl hat Monteverdi die Zerlinennatur der Drusilla gezeichnet, dieses leicht entzündbare Mädchen (124, 172), wie köstlich sind die Leporellogestalten der beiden lustigen Valetto und Damigella (136) herausgehoben, wie realistisch wirkt der Soldatendialog im ersten Akt (S. 79). Neben diesen echt dramatischen Zügen begegnen Schritt für Schritt musikalische Feinheiten ersten Ranges. Chromatische Führungen tauchen auf, sobald Leidenschaften emporflammen (z. B. S. 85); anmutige, liedhafte Episoden wechseln ab mit deklamatorischen; Koloraturen verstärken den Ausdruck der Freude, des Entzückens, und in Duett- oder Terzettpartien wie auf S. 140 ff., 133 f. findet der dramatische Ensemblestil bereits muster-

hafte Ausprägung. — Der neuerdings mit Nachdruck für Monteverdi in Anspruch genommene, früher als unecht erklärte *Ulisse* hat zwar einzelne wirksame Partien, die des Schöpfers der *Incoronazione* nicht unwürdig sind, steht aber sowohl an Erfindung wie konsequenter dramatischer Durchführung diesem Meisterwerke nach.

Für seine letzten Opern stand Monteverdi in Venedig bereits eine ständige Opernbühne, die erste, die es gab, zur Verfügung. Im Jahre 1637 war dort nämlich das „Teatro di San Cassiano" gegründet worden. Dieses Institut besaß bereits die Haupteigenschaften späterer Opernbühnen und wurde das Muster für alle weiteren Theatergründungen nicht nur Italiens sondern auch Deutschlands. Das Wichtigste war, daß die Oper jetzt aus dem Prunksaal der Fürstenhöfe vors Volk trat, d. h. gegen Entgelt von jedermann besucht werden konnte. Man spielte anfangs nur zur Karnevalszeit, erweiterte aber die Spielzeit sehr bald und führte auch zur Himmelfahrtszeit und im Herbste Opern vor. Von nun an bildet die Oper einen Hauptbestandteil des öffentlichen Kunstlebens in Italien. Neue Theatergründungen erfolgen (in Venedig: z. B. die Bühnen von S. Giovanni Paolo, Grimano und S. Grysostomo; in Bologna, Modena usw.), das Sängerwesen spezialisiert sich, und eine lange Reihe von Komponisten wendet von jetzt an ihr Hauptinteresse der Oper zu.[1])

Der erste Tonsetzer, der für das Teatro di S. Cassiano schrieb, war Franc. Manelli. Seine Oper *Andromeda* eröffnete 1637 das Institut; *La Maga fulminante* folgte im nächsten Jahre. Neben ihm wirkte Benedetto Ferrari, Verfasser einer *Armide* (1639), angesehen auch als Dichter, Theorbenspieler und Maschinenkünstler; ferner Francesco Sacrati, dessen *Finta pazza*, 1641 in Venedig aufgeführt, die Ehre widerfuhr, von einer italienischen Truppe 1645 auch in Paris vorgeführt zu werden. Leider sind viele Partituren aus der Frühzeit der venezianischen Oper verloren. Zum Glück haben sich die der beiden Hauptmeister ihrer Blüteperiode, wenn auch nicht vollständig, so doch in großer Anzahl erhalten, es sind die Opern des Francesco Cavalli und des Marc' Antonio Cesti.

[1]) Über den hier besprochenen musik- wie kulturgeschichtlich hochinteressanten Abschnitt s. den fundamentalen Aufsatz von H. Kretzschmar, Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892. An Neudrucken ist bisher wenig veröffentlicht worden; einiges wird im Verlaufe erwähnt werden. Die meisten Partituren befinden sich handschriftlich in Venedig (Bibliothek von S. Marco), Bologna (Liceo musicale, reich besonders an Textbüchern), vereinzelt auch in anderen italienischen, in deutschen und französischen Bibliotheken.

Francesco **Cavalli** (eigentlich Pier Francesco Caletti Bruni) war um 1600 zu Crema geboren, wirkte 1617 unter Claudio Monteverdi als Sänger an der Kapelle zu S. Marco, 1640 als Organist an der zweiten Orgel, endlich 1668 (als Nachfolger des Giov. Rovetta) Kapellmeister ebenda. Zwar war er auch als Kirchenkomponist tätig (Requiem), aber sein Hauptfach blieb die Oper, in der er zu großer und verdienter Berühmtheit gelangte. Sein Wirken in diesem Fache umfaßt einen Zeitraum von 30 Jahren, innerhalb dessen er 39 Opern schrieb.[1]) Er muß von schlagfertiger Produktionskraft gewesen sein, denn im Jahre 1651 brachte er nicht weniger als fünf neue Werke auf die Bühne. Mit seiner ersten Oper, *Le nozze di Teti e di Peleo,* von Orazio Persiani gedichtet, trat er 1639 auf, seine letzte war *Erismena* (zweite Bearbeitung). Seitdem zog er sich vom Theater zurück, obwohl sein Tod erst im Januar 1676 erfolgte. Cavallis Musikdramen fanden weitverbreiteten Beifall, verschiedene drangen über die Grenzen Italiens hinaus nach Frankreich und Deutschland. Besonders sein *Giasone*, von Giac. Andr. Cicognini gedichtet und 1649 für San Cassiano zu Venedig komponiert, machte mit größtem Erfolge die Runde über alle namhaften Theater Italiens, wurde sogar 1666 zu Venedig noch einmal in Szene gesetzt.

Als geistiger Schüler Monteverdis ist Cavalli nicht nur mit allen dramatischen Kunstgriffen dieses Meisters vertraut, mit dessen eigentümlicher Bewertung der Instrumentalmusik, seiner Rezitativbehandlung und Harmonik, sondern er bringt dazu auch Eigenes mit, namentlich feurige Empfindung und eine sichere Hand beim Entwerfen schwieriger Szenen. Mehr als Monteverdi grenzt er Rezitativ- und Sologesang voneinander ab, stellt Gesänge lied- oder arienhafter Natur hin, die er — wie das von jetzt an beliebt wird — gern auf Bassi ostinati, d. h. immer wiederkehrende Baßthemen nach Passacaglienart gründet. Wo es die Handlung fordert, läßt er rezitativische und ariose Momente in schneller Folge wechseln, fügt kleine programmatische Instrumentalsätze ein oder läßt obligate Instrumente, z. B. die Trompete, lustig gegen die Singstimme konzertieren. Dadurch gewinnt der dramatische Verlauf Abwechselung und Lebendigkeit. Dem Chore schenkte Cavalli durchschnittlich mehr Aufmerksamkeit als die Mehrzahl seiner Genossen; nament-

[1]) Verzeichnis bei T. Wiel, I Codici musicali Contariniani, Venedig 1888. Eine Statistik der Aufführungen bei Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII, Mailand 1878.

lich unter seinen ersten, dann wieder unter den letzten seiner Opern finden sich einige, die geradezu Choropern genannt werden können. Bisweilen ist der Chor ungemein poetisch verwendet, z. B. im *Ercole*, wo Lüfte und Bäche ein anmutiges Schlummerlied „Dormi, o Sonno, fra le braccie Pasitea" singen. Im allgemeinen spielte der Chor in der venezianischen Oper nur eine untergeordnete Rolle aus Gründen, die wohl letzten Endes mehr geschäftlicher als künstlerischer Natur waren. Was für gewöhnlich an Chören vorkommt, beschränkt sich auf geringfügige, meist ganz kunstlose Exklamationen: „All' armi! All' campo", „Viva, viva", „Mora, pera" o. ä., die zur Not von Statisten übernommen werden konnten; einen geschulten Bühnenchor zu unterhalten, überstieg die Mittel der Theaterunternehmer.

Die Oper *Giasone*[1]) ist so reich an Grundzügen wahrer Schönheit und Richtigkeit des musikalischen Ausdrucks, daß sie, mit Verständnis und aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet, noch heute hohes Interesse erregen muß. Das Rezitativ ist außerordentlich entwickelt, frei in der Bewegung, deutlich und bestimmt im Ausdrucke und bei Ein- und Abschnitten durch richtige Schlüsse klar bezeichnet. Der ariose Gesang ist nicht mehr mit dem rezitierenden Vortrage gemischt, sondern bildet gesonderte arienartige Partien, die bisweilen nicht nur erhebliche Ausdehnung, sondern auch durch ihre melodische Einheit und Gliederung durch Instrumentalzwischenspiele höchst bestimmte Form gewonnen haben. Taktwechsel ist häufig. Der Übergang aus dem Rezitativ und rezitierten Dialog in die ariosen Einzelgesänge und Duette ist stets sinngemäß und entspricht den Bewegungen des Affekts. Auch zeigt der ariose Gesang, nicht minder das Rezitativ, große Kraft und Sicherheit des Ausdrucks, und die melodischen Teile beginnen sich breiter und voller auszulegen. Koloraturen kommen nur vereinzelt vor; wo der Tongang schneller figurierte Bewegungen anschlägt, tut er es nicht um des äußeren Schmuckes willen, sondern weil der Drang der Leidenschaft dazu treibt. Den Schluß bildet ein kurzes Quartett. Eingeleitet wird das Ganze durch eine dem Prolog voraufgehende kurze dreistimmige Symphonie; die Ariosi sind, gleich den Rezitativen, häufig nur vom Generalbasse begleitet, öfter noch von zwei Violinen, die die Ritornelle und Zwischenspiele ausführen, während des Gesanges aber schweigen.

Als hervorragendste Nummern der Oper sind zu erwähnen der großartige, für spätere Komponisten ähnlicher Szenen vorbildlich gewordene Beschwörungsgesang „Dell' antro magico" der Medea (neu gedruckt in Gevaerts „Les gloires de l'Italie", Nr. 15), das Strophenlied Jasons in der zweiten Szene, das „Lamento d'Isifile" und die komischen Szenen, in denen der Stammler Demo, eine Lieblingsfigur der italienischen Bühne, auftritt. — Nächst dem *Giasone* genoß Cavallis *Didone* (1641) Ansehen, bemerkenswert deshalb, weil in ihr dem Chore große Aufmerksamkeit geschenkt ist. Auch hier steht eine jener Schattenanrufungen (Ombre). Bedeutend ist die frei aufgebaute Abschiedsszene zwischen

[1]) Der erste Akt neugedruckt in den Publ. der Ges. f. Musikforschung (Eitner) Bd. 12, 1883.

Äneas und Creusa, der Zweikampf Corebos und Pirros und der Klagegesang „L'alma ria" der Kassandra. — *Serse* (1654)[1]) und *Ercole* (1662) wurden bekannt durch die Aufführung, die sie in Paris bei den Vermählungsfeierlichkeiten Ludwigs XIV. erfuhren. Bei der französischen *Serse*-Aufführung (1660) war Cavalli als Dirigent selbst zugegen; den *Ercole* versah Lully mit Balletteinlagen. In beiden Opern lassen sich Zugeständnisse an den französischen Geschmack wahrnehmen; namentlich im *Ercole* weisen darauf die zahlreichen menuettähnlichen Lieder, die tanzartigen Gesangssätzchen im Dreivierteltakt, wie sie in Paris beliebt waren, häufige Fugati, dazu der Reichtum an Chören. — Andere Opern Cavallis waren *Egisto* (1642 für Wien geschrieben), *Ormindo* (1644, mit einer packenden, musikalisch höchst wirksamen Sterbeszene), *Doriclea* (1645), *Eritrea* (1652). Über sie wie über weitere siehe die erschöpfende Charakteristik bei Kretzschmar a. a. O., S. 32 ff. Neuausgabe von 20 Arien Cavallis durch M. Zanon (Schmidle, Triest). — Schon Joh. Ad. Scheibe (1745), der ein gutes Urteil hatte und eine Oper von Cavalli (die er jedoch nicht namhaft macht) im Original besaß, sagt von ihm, er sei „nach damaligen Zeiten unvergleichlich gewesen. Sein Rezitativ übertrifft alles, was ich in dieser Schreibart von allen italienischen Meistern jemals gesehen habe. Er ist neu, kühn, ausdrückend und folget dem Charakter aufs genaueste." Einige Stellen in dieser Oper, darin er sich zum Ausdrucke gewisser Leidenschaften der sogenannten enarmonischen Intervalle bedient habe, seien auch „so nachdrücklich, daß sie die stärkste Empfindung verursachten. Wenn ich endlich die Arbeiten einiger neueren Italiener gegen die Arbeit eines Cavalli oder eines andern zu seiner Zeit halte: so weiß ich nicht, ob ich die natürliche und fast prächtige Armut der letzteren dem glänzenden und mit lauter Flittergolde verbrämten Reichtum der ersten nachsetzen soll." (Kritischer Musicus, 1745, S. 27, Anmerkung.)

Cavallis geistiger Zwillingsbruder, zugleich derjenige, der mit ihm die Ehre teilt, die venezianische Oper zur Blüte erhoben zu haben, ist Marc'Antonio **Cesti**, um 1620 zu Florenz geboren. Zuerst Kirchenkapellmeister seiner Vaterstadt, dann päpstlicher Kapellsänger und zugleich Schüler von Carissimi in Rom (s. unten), ging er 1666 als Vizekapellmeister Leopolds I. nach Wien, wo er bis 1669 wirkte. Er starb im selben Jahre zu Venedig, wo er anscheinend eine feste Stellung, wie Cavalli, nicht eingenommen hat. Cesti schrieb gegen vierzehn Opern, von denen die eine Hälfte für Venedig, die andere für Wien bestimmt war. Die bedeutendsten seiner venezianischen Stücke hießen *Orontea* (1649, seine erste Oper), *La Dori* (1663), *L'Argia* (1669, seine letzte Oper), *La schiava fortunata* (nach seinem Tode 1674 in Venedig aufgeführt, die Hauptarbeit rührte indessen von P. A. Ziani her); der Wiener: *Il principe generoso* (1665) und *Il pomo d'oro* (1666). Bei aller Gleichartigkeit im Stil und in der Handhabung der Mittel besteht zwischen

[1]) Zwei Arien daraus in Gevaerts „Les gloires de Italie", Nr. 31, 32.

Cesti und Cavalli doch ein gewisser Unterschied, gegründet in der Natur beider Männer. Kretzschmar faßt ihn in die Worte: „Cavallis Natur entfaltet ihre Größe in den pathetischen Szenen, den starken Leidenschaften gegenüber, und in den Situationen, welche das Geheimnisvolle und Schauerliche beherrscht. Cestis Kunst erwärmt uns am eigentümlichsten in den idyllischen Abschnitten des Dramas: wenn die Töne den sanften Regungen liebender Herzen Ausdruck geben, wenn der Freund tröstend zum Freunde spricht, wenn ein Einsamer in zarter Klage sich sehnt und erinnert, wenn sinnige Bilder des Träumens zu schildern sind. Kennzeichnet den Cavalli die scharfe bestimmte Melodik, die Hinneigung zu den allereinfachsten Schritten und Wendungen, so ist Cesti unerschöpflich an intimen und feinen Biegungen." — Das äußere Bild der Partitur ist dasselbe wie bei Cavalli: Arien, teils in da Capo, teils in Strophenliedform, sehr häufig auch auf einen Basso ostinato gebaut, lösen sich mit Rezitativen ab, werden durch Instrumentalsätzchen eingeleitet, unterbrochen und beschlossen oder gehen ohne Pause in den Sprechgesang über. Die Instrumente sind — wie bei Cavalli — nicht immer genannt, doch bilden Streich- und Zupfinstrumente neben den unvermeidlichen Akkordinstrumenten den Kern des Orchesters; ausnahmsweise treten Trompeten oder Flöten hinzu. Oboen waren unbeliebt. Chöre erscheinen selten, zeichnen sich aber dann durch meisterhafte Anlage aus. *La Dori*[1]) erlangte die weiteste Verbreitung und verdankte sie wohl den leichten, eingänglichen Melodien, die sich im Bereiche der vielen scherzhaften Szenen einstellen. Gerühmt wird das Liebesduett zwischen Oronte und Ali in der 6. Szene des zweiten Akts, wo der Komponist öfters und mit gutem Erfolge die neapolitanische Sext zum Ausdruck des Elegischen benutzt hat. Das hübsche Duett (I, 10) zwischen Alinda und Arsinoe „Se perfido amore" und die Scherzariette „Non scherzi con amor" Arsetos, in deren kurzangebundenen Dreiklangsmotiven deutlich Carissimis Ausdrucksweise anklingt, mögen damals häufig als Hausmusik erklungen sein (Proben bei Kretzschmar, a. a. O., Seite 67). Ein Quartett beschließt die Oper. *La Magnanimità d'Alessandro* (um 1662) hat ihre Stärke in übermütigen Buffoszenen, ebenso *Le disgrazie d'amore* (1667), während *Il pomo d'oro,* der

[1]) Neudruck des ersten und einiger Szenen des zweiten und dritten Akts in Eitners Publikationen der Ges. f. Musikforschung, XII. Band. Dort auch Bruchstücke aus andern Opern Cestis.

unter größtem Aufwand — man spricht von 100000 Talern Inszenierungskosten — 1666 zur Vermählung Leopolds I. mit Margareta von Spanien in Wien gegeben wurde, alles vereint, was dramatische Musik und Bühnenkunst bis dahin zu leisten vermochten.[1]) Alles ist hier auf Massenwirkung berechnet; schon der Prolog, der eine Huldigung der österreichischen Vasallenstaaten an den kaiserlichen Ehegemahl bringt, beginnt mit einem achtstimmigen Chor, der im weiteren Verlaufe der Oper mehrere Seitenstücke, darunter einen prächtigen Soldaten- und einen Priesterchor im vierten Akt, erhält. Die Instrumente, Trompeten eingeschlossen, sind stärker beschäftigt als je und bekommen eine Menge selbständiger Sätze. Jeder Akt beginnt mit einer Ouverture. Die erste, dreisätzige, hat insofern geschichtliche Bedeutung, als sie unter die ersten ausgesprochenen Programmouverturen gehört; das Thema ihres Mittelsatzes nämlich ist mit dem des Chores „Di feste e di giubili" identisch. Als bedeutendste Stücke der Oper, die den bekannten Stoff des „Urteil des Paris" behandelt, dürfen hervorgehoben werden die düster instrumentierte Arie „E dove t'aggiri" der Proserpina am Anfang des ersten Akts, das Zankterzett „A chi si deve dare?" der drei Göttinnen und das Duett „O mia vita" ebenda, das große Solo der Juno „Paride, e dove sei?" im zweiten Akt. Einzelne Nummern der Oper rührten übrigens vom Kaiser Leopold selbst her, dem es auch anderwärts häufig beliebte, die Kompositionen seiner Hofmusiker um Beiträge seiner eigenen, gewandten Feder zu vermehren. — Aus *L'Argia,* Cestis letzter Oper, mögen die beiden Passacaglienarien „Disciolgetevi pure" und „Alma mia e che sarà" des Laurindo als charakteristisch genannt sein.

Eine weitere Reihe Opernkomponisten erstand um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Venedig, von denen sich mehrere einen bleibenden Namen in der Geschichte gemacht haben, indem sie zur Entwickelung der dramatischen Formen beitrugen, sodaß Alessandro Scarlatti und seine Nachkommen ihr Werk des Ausbauens und Durchbildens auf fester Grundlage beginnen konnten. Giovanni Rovetta, zuerst Sänger, dann Vizekapellmeister, 1643 Nachfolger seines Meisters Monteverdi und Vorgänger des Cavalli im Kapellmeisteramte an S. Marco, hat sich mit der Oper nicht viel befaßt. La Borde (*Essai* III, 229) schreibt ihm zwar fünf Opern zu, Galvani (I teatri di Venezia) weiß jedoch nur von zweien,

[1]) Neudruck des 1., 2. und 4. Akts in Band III (1896) der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", eingeleitet von G. Adler.

Ercole in Lidia 1645 und *Argiope* 1649. Besonders geschätzt war er in Kirchensachen, auch als Madrigalist. Mehr für die Bühne arbeitete Francesco Paolo Sacrati, 1649 Kapellmeister zu Modena, von dem sieben Opern, darunter die schon eben erwähnte, 1645 in Paris aufgeführte *La finta pazza*, genannt werden. Giovanni Legrenzi, geboren um 1625, war Organist in Bergamo, um 1672 Kapellmeister am Conservatorio dei Mendicanti in Venedig, endlich von 1685 bis zu seinem Tode 1690 Meister der Kapelle an S. Marco, deren Orchester er fest organisierte und vermehrte.[1]) Wie die meisten italienischen Tonsetzer dieser und der folgenden Zeit teilte auch Legrenzi seine ebenso ausgezeichnete wie umfängliche Komponistentätigkeit zwischen Kirche, Kammer und Theater, auf allen drei Gebieten Vortreffliches leistend. Die Zahl seiner in den Jahren 1664—84 komponierten und florierenden Opern beläuft sich auf siebzehn, für die Kirche hat er Motetten und Konzerte geschrieben, für die Kammer einstimmige Kantaten und treffliche mehrstimmige Sonaten für Streichinstrumente. Daß Männer wie Caldara, Lotti und Gasparini seine Schüler gewesen sind, zeugt auch für seine außerordentliche Tüchtigkeit im Lehrfache. Pietro Andrea Ziani, der Ältere, großer Orgelmeister und 1669 Nachfolger des Cavalli an der zweiten Orgel zu S. Marco, nachher Kapellmeister am kaiserlichen Hofe zu Wien bis zu seinem Tode 1711,[2]) war ein gründlicher Kontrapunktist, Sonatenkomponist und fruchtbar im dramatischen Fache, wie schon die Reihe von 15 Opern zeigt, die er für die venezianische und Wiener Bühne in den Jahren 1654—76 schrieb. Eine ansehnliche Produktivität entfaltete Carlo Pallavicini, von dessen 22 Opern auch einige in Deutschland gegeben wurden. Noch fruchtbarer war Antonio Draghi aus Ferrara, ein Mann von einigen achtzig Opern, die sämtlich zwischen 1663 und 1699 entstanden, und mit denen er geraume Zeit hindurch die Wiener Opernbühne beherrschte. Sonst arbeiteten noch innerhalb dieses Zeitraumes mit mehr oder weniger Glück und Beifall Alessandro Leardini, Marc' Antonio Sartorio, Franc. Luzzo, Boretti, Pier Simone Agostini, Giov.

[1]) Sein Orchester bestand aus 34 Instrumenten, nämlich aus 8 *Violini*, 11 *Violette*, 2 *Viole da braccio*, 3 *Violoni*, 4 *Tiorbe*, 2 *Cornetti*, 1 *Fagotto* und 3 *Tromboni*. Im Jahre 1708 bestand es aus folgendem „*strano mescuglio*" von 23 Instrumenten: 10 *Violini*, 3 *Violette*, 1 *Viola da braccio*, 1 *Violone*, 3 *Tiorbe*, 1 *Cornetto*, 2 *Trombe*, 1 *Trombone*, 1 *Oboe*. S. Caffi, Storia usw., II, 60, vergl. dazu oben S. 332, Anm. 1.

[2]) Nicht zu verwechseln mit seinem Neffen Marc' Antonio Ziani, ebenfalls Kapellmeister und Opernkomponist zu Venedig und Wien.

Dom. Partenio, Ant. Zanetti. Nadal Monferrato, 1676 Kapellmeister an S. Marco, scheint nur für die Kirche geschrieben zu haben, seine Werke erschienen in den Jahren 1647—81.

Viele dieser zuletzt genannten Meister entfernen sich bereits merklich von dem Stile, der den Opern Cavallis und Cestis eigen ist. Etwa vom Jahre 1680 an vollzieht sich eine allmähliche Umwandlung des ursprünglichen venezianischen Opernideals, ein unbewußtes Hinstreben zu einem neuen, wie es sich alsbald unter dem Zeichen der neapolitanischen Oper, insbesondere bei Alessandro Scarlatti und seiner Schule, einstellt. Unter den Meistern dieser Übergangszeit sind außer den schon genannten Legrenzi, P. A. Ziani und Pallavicini, die wenigstens zum Teil schon neue Stilelemente in sich aufnahmen, anzuführen: Carlo Franc. Polarolo (1653—1722, seit 1692 Kapellmeister an S. Marco), Domenico Freschi (1640—90 in Vicenza), Domen. Gabrielli (1659—90 in Bologna und Modena), Giacomo Perti (1661 bis 1756 in Bologna), Carlo Grossi (um 1657 in Vicenza, später in Venedig und Mantua), und vor allem Francesco Provenzale und Alessandro Stradella. Als hauptsächlichstes Merkzeichen der Opern dieses Zeitabschnitts darf eine gewisse Erweiterung der Formen angesehen werden, sowohl der instrumentalen wie der vokalen. Nicht nur beginnt die Einleitungssinfonie jetzt immer mehr den Charakter eines selbständigen Konzertstücks ohne Beziehung auf den Inhalt des Folgenden anzunehmen, derart, daß sich ihre einzelnen Sätze — von jetzt an gewöhnlich drei, ein langsamer in der Mitte — immer deutlicher zu abgeschlossenen Tongebilden auswachsen, und daß reichlicher als bisher von der konzertierenden Instrumentalmusik Gebrauch gemacht wird. Die zunehmende Vergrößerung und Geschicklichkeit in der Handhabung des Orchesters legte diesen Fortschritt nahe. Auch in den Arien tauchen häufiger als früher Soloinstrumente auf, sei es, um das Kolorit zu heben, sei es besonderer poetischer Wirkungen wegen. So läßt Perti in seiner Oper *Nerone* (1693) in einer Arie der Agrippina, wo sie des Geliebten Schwert weiht, das Funkeln der Waffe durch glänzende Passagen einer Solovioline begleiten, arbeitet an andern Stellen derselben Oper sogar mit einem Doppelorchester, von dem die eine Hälfte auf der Szene, die andere vor der Szene aufgestellt ist. Neben die bereits bei Monteverdi und Cavalli heimische Trompete treten als Soloinstrumente jetzt häufiger auch Oboen und Fagotte, die nicht selten in Triobesetzung verwendet

werden, ein Umstand, der auf Beeinflussung durch die gleichzeitige französische Oper weist. — Die Erweiterung der Arie geschieht nach der Richtung der großen da Capo-Form hin, indem einem ausgedehnteren Hauptteil ein kürzerer Mittelteil gegenübergestellt wird, dem sich eine Wiederholung des Hauptteils anschließt. Streng genommen ist zwar diese da Capo-Arie keine „Erfindung" der neapolitanischen Meister; sie bestand bereits zu Cavallis Zeit, allerdings in kürzerer Ausdehnung. Jetzt aber tritt sie mehr und mehr als die alleinherrschende Form der Sologesänge hervor, nimmt lange Vor- und Zwischenspiele auf und bietet, dank ihres in die Länge gezogenen Periodenbaus, den Gesangsvirtuosen Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit zu zeigen. In dieser Gestalt darf sie dann tatsächlich als ein Charakteristikum der neapolitanischen Oper angesehen werden. Die Folge war, daß sich nunmehr, stärker als vorher, ein fundamentaler Unterschied zwischen ihr und dem Rezitativ herausstellte. Das Vorherrschen des Melodischen in der Arie zog ein Überwiegen des Deklamatorischen im Rezitativ nach sich; denn je länger das lyrische Verweilen auf Arien, desto dringlicher das Bedürfnis nach schneller Förderung der Handlung in den Rezitativen. So kam es, daß man jetzt mit mehr Recht als je von einem „trockenen" Rezitativ *(Recitativo secco)* sprechen konnte. Daneben tritt allerdings noch eine zweite Rezitativart auf, das sog. begleitete Rezitativ *(Recitativo accompagnato)*, d. h. Rezitativ mit Begleitung der Orchesterinstrumente. Auch dieses war den älteren Venezianern nicht ganz unbekannt gewesen (S. 339); man benutzte es bei feierlichen, spannenden Situationen, Gebeten, Gelübden, Sterbeszenen usw. Scarlatti und seine Schule nimmt es in diesem Sinne auf, vervollkommnet es und gewinnt damit die Möglichkeit, den Rezitativteil abwechselungsreich zu gestalten. Und so wurde denn an allen Enden des alten Operngebäudes gefeilt, ausgebaut, hinzugesetzt; vieles Neue kam hinzu, manches Alte mußte fallen. Es mag einem späteren Kapitel (XIV) vorbehalten bleiben, die Leistungen der neapolitanischen Schule, die in diesem Sinne das Erbe der venezianischen antritt und von den oben genannten Meistern vorbereitet wird, des näheren zu verfolgen. Wir wenden uns zunächst noch der italienischen Oratorien- und Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts zu.

Wir hatten das italienische Oratorium *(Oratorio volgare*, siehe oben S. 295—299) verlassen in dem Augenblick, da es sich aus dem Laudengesang zum einfachen Oratoriendialog herausgebildet

und in Giov. Franc. Anerio seinen ersten bedeutenden Bearbeiter gefunden hatte. In der Folge schließt es sich seiner musikalischen Behandlung nach eng an die gleichzeitige Oper an, mit der es, seiner dramatischen Anlage gemäß, die Formen der Arie und des Rezitativs gemein hat; infolgedessen könnte man wohl in gleichem Sinne wie in der Oper von einem „venezianischen Oratorium" reden, wenn nicht gerade Venedig bis etwa 1700 von allen größeren Musikstädten Italiens dem Oratorium das geringste Interesse entgegengebracht hätte. Die Führung übernehmen hier vielmehr Bologna, wo sich seit 1616 eine Filiale der römischen philippinischen Kongregation befand, Modena und Rom. Hier und in manchen kleineren Städten der Provinz war schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts für ständige Oratorienaufführungen, vorzugsweise in der Fastenzeit, wo die Opernhäuser geschlossen blieben, reichlich gesorgt. Man kam sehr bald auf den Einfall, die oratorische Begebenheit so in zwei Teile zu zerlegen, daß der erste Teil vor der Predigt, der zweite nach ihr gesungen wurde. Seit etwa 1640 ist diese Doppelteilung als Regel nachweisbar. Einer der ersten Dichter, die Texte zu so gestalteten Oratorien schrieben, war Francesco Balducci (gest. 1642 als gefeierter Kanzonendichter). Mehr Ruf genoß sein Nachfolger, der römische Geistliche Archangelo Spagna, der in der Vorrede einer seiner Textsammlungen von 1706 bemerkenswerte geschichtliche Mitteilungen über das ältere italienische Oratorium gemacht hat.[1]) Er erwähnt, daß er selbst im Jahre 1663 insofern eine Neuerung ins Werk gesetzt, als er die Oratorienstoffe nicht mehr, wie bisher, aus der Bibel, sondern aus der Heiligengeschichte genommen und damit einen neuen ergiebigen Stoffkreis erschlossen habe. In der Tat bewegt sich von nun an eine große Zahl von Oratorien im Bereich der Legende, die dem Dichter den Vorteil freierer Disposition und individuellerer Charakterzeichnung, dem Musiker aber Gelegenheit bot, seine Ausdrucksmittel in den Dienst des Wunderbaren, Mysteriösen zu stellen. Bekehrungsgeschichten, in denen der Held durch ein Himmelszeichen, durch Unglück oder wunderbare Errettungen zum Christen wird, Märtyrersagen, in denen Blutgier und Rachsucht heidnischer Tyrannen die Folie für christliche Demut abgeben, stehen von jetzt an auf der Tagesordnung, und nicht selten tritt der Fall ein, daß der Titel „Oratorium" eines Stückes das einzige ist, was verhindern

---

[1]) Mit deutscher Übersetzung abgedruckt in Sammelbände der Int. Mus.-Ges. VIII (1906), S. 49 ff.

könnte, es für ein weltliches Ehebruchsdrama oder dergl. zu halten. Alttestamentliche Stoffe bleiben daneben nichtsdestoweniger fortbestehen. Noch einer zweiten Neuerung, ebenfalls textlicher Natur, rühmt sich Spagna. Da er bemerkt habe, daß einige Dichter, vornehmlich Balducci, der Erzähler- (Testo-) Rolle (siehe oben S. 297) allzu große Ausdehnung zugewiesen und nicht nur damit, sondern auch durch trockene, konventionelle Schlußformeln wie „sprach er also“ dem Ganzen einen unnatürlichen Anstrich verliehen hätten, habe er aus seinen Dichtungen diese altüberlieferte Erzählerrolle ganz verbannt und die Stücke so angelegt, wie es einem „regelrechten geistlichen Drama“ zukomme. Diese Neuerung habe zunächst Widerstand, später allgemeinen Beifall gefunden.

Mit der Ausscheidung der Testorolle war — wenigstens äußerlich — mit einemmal der Unterschied getilgt, der bisher zwischen Oper und Oratorium bestanden hatte, und die Komponisten warens zufrieden, da sie die im Operngebiet gewonnenen Errungenschaften nunmehr skrupellos auch fürs Oratorium verwenden konnten. Im großen und ganzen ist daher ihre Oratorienmusik nach denselben Grundsätzen zu beurteilen wie ihre Opernmusik, und nichts wäre aussichtsloser, als in den Partituren etwa nach Kennzeichen „wahrer Kirchenmusik“ zu suchen. Das Oratorium ist niemals Kirchen-, d. h. Gottesdienstmusik gewesen, auch später nicht, es sei denn, daß man den Namen so weit fasse, daß auch die liturgische Passion darin Platz finde. Allerdings führte man Oratorien sehr bald nicht mehr nur in den „Oratorien“, d. h. Betsälen, auf, sondern auch in den Kirchen, z. B. bei feierlichen Gelegenheiten, hohen Festen, ohne aber der Gattung jemals das Gepräge liturgischer Musik zu geben. Stände dies nicht schon aus geschichtlichen Gründen fest, so würde es ein Blick auf die Musik beweisen. Chorwirkungen, wie sie die Händelschen Oratorien haben, erscheinen im Oratorio volgare des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht; wie in der Oper bildet der Chorgesang durchaus die Nebensache, der dramatische Sologesang die Hauptsache.[1]) Wohl kommen gelegentlich Versuche vor, dieses Mißverhältnis auszugleichen; in Jonasoratorien verzichtete man ungern auf Schifferchöre, in Elias- oder Samsonoratorien ebenso ungern auf Baalspriesterchöre usw. Auch andere kurze Sätzchen, Vittoria- und Evvivarufe, kleine Krieger-, Trauer-, Gebetschöre kommen vor. Doch weist in den weitaus meisten Fällen die leichte, lockere, oft oberflächliche Faktur des

[1]) Siehe dagegen unten S. 355 über das lateinische Oratorium des Carissimi.

Chorsatzes darauf hin, daß das nur Zugeständnisse an die dramatische Realistik sind, und keineswegs das Bedürfnis nach kunstvollem Chorgesang maßgebend war. Freilich an zwei Stellen des Oratoriums darf man gewärtig sein, mit wenig Ausnahmen Chöre anzutreffen: an den Schlüssen der beiden Teile. Der Text greift da meist eine Hymne, eine Sentenz oder einen moralischen Spruch auf, den der Komponist kunstlos in Musik überträgt; es ist der einzige Teil des Oratoriums, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein an den schlichten Laudengesang Neris aus der Frühzeit der Gattung erinnert.[1])

Weder Monteverdi noch Cavalli und Cesti haben sich im Oratorium betätigt, was anscheinend mit Venedigs Interesselosigkeit für die Form zusammenhängt. Dagegen sah Bologna eine Reihe angesehener Oratorienkomponisten in seinen Mauern wirken: Giul. Cesare Arresti (*L'orto di Getsemane*, *Licenza di Gesù da Maria*, beide 1661); Maurizio Cazzati (*Caino* 1664 und andere); C. Donato Cossoni (*Adamo* 1663); Giov. Ant. Manara (*La Conversione di S. Agostino* 1672); Giac. Perti (*Sa. Serafia e Sabina* 1679 u. a.); Giov. Paolo Colonna (*La morte di S. Antonio* 1676, *Sansone* 1677 u. a.); Giov. Batt. Bassani (*Giona* 1689); Fr. Ant. Pistocchi (*S. Adriano* 1692); Pietro degli Antoni, Dom. Gabrielli, Pirro, Albergati, N. Laurenti und viele andere, deren Werke zum größten Teil der Vernichtung anheimgefallen sind. Im benachbarten Modena glänzten vor allem Benedetto Ferrari (*Sansone*, um 1660), der als Instrumentalkomponist bekannte Giov. Battista Vitali (*Giona*, 1689 u. a.), Giov. Maria Bononcini (*Davidde* 1687, *Giosue* 1688, *Maddalena*). Zwischen beiden Städten, Modena und Bologna, fand ein reger Austausch in Oratorienpartituren statt, von denen sich eine stattliche Anzahl in der fürstlichen Bibliothek in Modena erhalten hat, darunter auch einige des hochberühmten Alessandro Stradella (s. unten u. Kapitel XIV). In Rom, dessen Tonsetzer eine unbegreifliche Fruchtbarkeit im Oratoriengebiet entwickelten — es kamen durchschnittlich fünf bis acht neue Oratorien im Jahre zur Aufführung —, begegnen uns Namen wie Domenico Mazzocchi (*Martirio de' SS. Abbondio ed Abbondanzio* 1631); Bernardo Pasquini, der als Organist gefeiert war (*David*); Franc. Foggia (*S. Giov. Battista*); Ant. Berti, Giov. Bicilli, G. B. Bianchi,

---

[1]) Eingehendes über das Oratorium dieser Zeit bei A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 88 ff.

endlich Aless. Scarlatti (siehe unten und Kapitel XIV). Eine ungezählte Menge Lokalgrößen, deren Namen die Musikgeschichte aus anderen Werken nicht kennt, schließt sich an. Florenz beginnt erst seit etwa 1690 in den Kreis der fürs Oratorium begeisterten Städte einzutreten. Auch hier deckten meist einheimische Komponisten den jährlichen Bedarf, doch kamen auch zahlreiche Werke zur Aufführung, die man Jahre vorher schon anderswo gehört hatte. Überschlägt man, was an Partituren und Textbüchern noch vorhanden ist, und rechnet dazu Aufführungen, von denen nur die Notiz erhalten ist, so ergibt das für den Zeitraum von 1640 bis 1700, also innerhalb von sechzig Jahren, eine Summe von Einzelleistungen, für die die Zahl 1000, für Italien allein, kaum zu hoch gegriffen ist.

Der Zufluß von guter Musik, den Italiens Kunstleben durch diese beispiellose Pflege des Oratoriums erhielt, ist kaum geringer anzuschlagen als der von der Oper her. Es finden sich unter der mit Neudrucken bisher nur kläglich bedachten Literatur Meisterwerke ersten Ranges. So ist z. B. der *Sansone* des Ben. Ferrari ein Stück, das sich den besten Opern Cavallis an die Seite stellen läßt, ausgezeichnet namentlich durch die schlagende Charakteristik der beiden Hauptpersonen Samson und Dalida [!] und durch die packende Kraft in der Darstellung seelischer Konflikte. Fortgeschrittener in der Technik und belebter in Harmonie und Melodie erweisen sich Al. Stradellas sechs Oratorien, unter denen der *S. Giov. Battista* von je eine gewisse fabelhafte Berühmtheit genoß, da es dasjenige Oratorium gewesen sein soll, dessen Musik den Komponisten vom Tode durch Meuchelmord errettete.[1]) Stradella ist nicht nur Meister im Entwurf großer, packender Arien, mächtiger, leidenschaftdurchglühter Rezitative, sondern auch Neuerer und Förderer auf dem Felde des Instrumentenspiels: manche seiner großen Arien läßt er durch ein sog. Concerto grosso, d. h. einen Doppelchor von vollem Orchester und Soloinstrumenten (siehe Kapitel XVII) begleiten. Sowohl hierin wie auch in der Art, einen Affekt gleich in den ersten Takten durch markante Melodieschritte unzweifelhaft zu kennzeichnen, hat Händel von Stradella manches gelernt;[2]) mehr als einmal trifft man auf Züge, die eine Bekannt-

[1]) Die aus Flotows Oper „Alessandro Stradella" bekannte Banditenepisode spinnt den nicht sicher erwiesenen Sachverhalt romantisch aus.

[2]) Ein bedeutendes, in klassischem Stile gehaltenes Duett aus *S. Giov. Battista* teilt Burney, Hist. of music IV, S. 118, mit. Andere Melodieproben bei Schering, a. a. O., S. 108.

schaft des großen Oratorienmeisters mit seinem Vorgänger voraussetzen. Als dritter mag aus der obengenannten Schar vortrefflicher Tonsetzer Alessandro Scarlatti herausgehoben sein, der im Zeitraum von 1684 bis 1725 im ganzen 15 Oratorien schuf. Steht er in der Großzügigkeit der Arienbehandlung Stradella vielleicht nicht überall gleich, so übertrifft er ihn doch in der Schilderung von Szenen, die auf intimere Gemütsbewegungen wie Trauer, Wehmut, Entsagung, Sehnsucht abgestimmt sind. Am meisten gesungen und auch in Deutschland bekannt war *Il trionfo della grazia ovvero la conversione di Maddalena* (1685), reich an Instrumentaleffekten und sinnigen, gemütvollen Einzelnummern. Die breiten Formen der neapolitanischen Stilrichtung verrät der *Sedecia* (1706), dessen Einleitung ein verkapptes Violinkonzert, dessen Schlußchor eine mächtige fünfstimmige Hymne mit Soloquartetteinlagen ist, und *S. Casimiro* (1713), wo leider der Text einer vollen Entfaltung des großen dramatischen Talents Alessandros hindernd im Wege stand.

Wie Wien im 17. Jahrhundert eine Pflanzstätte der italienischen Oper war, so pflegte es in gleicher Weise auch das italienische Oratorium, wie es aus den Händen der einheimischen italienischen Hofkompositeure oder von außerhalb, aus Italien selbst herüberkam. Eine Abart des großen, zweiteiligen Volloratoriums gedieh hier besonders, das sog. *Sepolcro.* Sepolcro hieß die jährliche Andachtsfeier, die, meistens in der Hofburgkapelle, von der kaiserlichen Familie und dem Adel am Karfreitag abgehalten wurde. Sie verlief in Gestalt einer kurzen szenischen Darstellung irgend eines Vorgangs aus der Leidensgeschichte Christi angesichts des kunstvoll drapierten heiligen „Grabes" (sepulcrum) vor dem Hauptaltar, näherte sich also der Form einer biblischen Opernszene. Überreichlich angebrachte Allegorien weisen auf den jesuitischen Ursprung dieses in Italien weniger pomphaft gefeierten Festes. Als Komponisten solcher Sepolcroszenen zeichneten sich aus: der Kaiser Leopold I. selbst, Antonio Bertali, Felice Sances, Gius. Tricarico, C. Ag. Badia, M. A. Ziani und als fruchtbarster von allen Antonio Draghi, der auch mit größeren Oratorien vertreten ist.[1])

Bei weitem geringere Verbreitung hatte, der Natur der Sache gemäß, das lateinische Oratorium, das, wie oben (S. 298) erörtert, einen vom Oratorium in italienischer Sprache abweichenden Ursprung hatte und zuerst in Venedig, dann in Rom gepflegt wurde. Bald reißt Rom die Herrschaft an sich. Die jährlich in der Fastenzeit veranstalteten lateinischen Oratorienaufführungen der Brüderschaft del SS. Crociffisso in der Kirche von S. Marcello

[1]) Bruchstücke aus Leopolds Oratorien in dem von G. Adler herausgegebenen Bande von Kompositionen österreichischer Kaiser. — Näheres bei Schering a. a. O. und Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig, 1903, S. 39 ff.

werden binnen kurzem zum Sammelpunkt der ganzen gebildeten Welt Roms und genießen über das Weichbild der Stadt hinaus begründetes Ansehen, zumal da sich in den Pausen häufig auch Virtuosen auf der Viola oder der Orgel solistisch vorstellten. Das Anziehende der Aufführungen bestand in der Pracht und Üppigkeit des dabei aufgewandten Chorgesangs, womit das lateinische Oratorium in schroffen Gegensatz zum Oratorio volgare (S. 352) trat. Man errichtete für die Chorsänger eigene Tribünen, verteilte sie gruppenweis und erfreute sich, wenn nun von rechts und links ihr rauschender Gesang abwechselnd mit dem Klang des Orchesters ertönte. Ohrenzeugen berichten einstimmig, daß Schöneres damals in Rom nicht zu hören war.

Die Geschichte dieser lateinischen Oratorienkonzerte in Rom ist eng verknüpft mit dem Namen eines Mannes, der von ungemein großem Einfluß nicht nur auf die Musik Italiens, sondern mittelbar auch auf die Frankreichs und Deutschlands gewesen ist: **Giacomo Carissimi.** Geboren war er um 1604 zu Marino im Kirchenstaat und wirkte, nachdem er einige Jahre als Domorganist zu Tivoli angestellt gewesen, von 1628 bis an seinen Tod im Jahre 1674 als Kapellmeister an der Kirche S. Apollinare in Rom, ein Amt, mit dem zugleich die Chormeisterstelle am sog. Collegium germanicum (Erziehungsanstalt junger deutscher Kleriker) verbunden war. Sein Schaffen erstreckte sich sowohl auf das Gebiet des lateinischen Oratoriums und der Kirchenmusik, vornehmlich der Motette, als auch auf weltliche Musik. Als Meister der Kantate galt er dem 17. Jahrhundert als unübertroffen.

Gesänge unter dem Namen *Cantata* — womit zunächst nur der Begriff „Singstück" im Gegensatz zu *Sonata* (Spielstück) und *Toccata* (Tastenstück) ausgedrückt wurde — kamen schon sehr bald nach dem Auftauchen der Monodie vor. Man verstand darunter mehrsätzige Gesangskompositionen, einstimmige wie mehrstimmige. Entsprechend der auch auf andern Gebieten der Musik sich geltend machenden Teilung in Kammerstücke und Kirchenstücke unterschied man sehr bald Kammerkantaten von Kirchenkantaten. Mit der späteren deutschen Kirchenkantate hat diese frühere italienische nur den Wechsel von rezitativischen und ariosen Partien gemein, während Chorbeteiligung nicht unbedingt gefordert war. Sowohl Kammer- wie Kirchenkantaten konnten durchaus nur von einer einzigen Stimme bestritten werden („a voce sola" oder Solokantate); die Kammerkantate ist sogar in Zukunft vorwiegend

Solokantate geblieben und entspricht im 17. Jahrhundert dem, was für das 19. Jahrhundert das solistische Klavierlied wurde. Die Begleitung einer weltlichen Solokantate, die durchschnittlich drei Arien mit verbindenden Rezitativen enthielt, wurde gemeinhin nur von einem Klavierinstrument besorgt, dessen Baß durch ein Violoncell oder einen Baß verstärkt wurde. Man notierte sie, dem Brauche der Zeit gemäß, nur in zwei Systemen, eins für die Solostimme, eins für den Baß, der beziffert war und vom Begleiter in der rechten Hand prima vista harmonisch ausgefüllt wurde. Gelegentlich treten wohl auch, besonders in späterer Zeit, Violinen, seltener ein ganzes Orchester hinzu. In textlicher Hinsicht darf sie als unmittelbare Erbin des alten Madrigals betrachtet werden: Liebesangelegenheiten bilden fast den einzigen Stoffkreis. Bei der mehrstimmigen Kantate erscheinen neben Sologesängen auch Duette und Terzette, textlich dadurch hervorgerufen, daß die Dichtung in Form eines Dialogs von zwei oder drei Personen verläuft. [1] Bisweilen steigern sich Kantaten dieser Art geradezu zu ausgesprochenen dramatischen Szenen, wie man denn auch später gern mehrere solcher Kantaten unter sich verband und dadurch Miniaturopern, sog. *Intermezzi*, erhielt, die man fortlaufend zwischen die Akte größerer Opern einlegte. Die Musiker wandten gerade auf die Kantate besondere Sorgfalt und bemühten sich, sie in Form, Stil, Melodik und Harmonik möglichst vollendet hinzustellen, da die ganze Gattung als ein Stück Kammermusik dem Urteile der Kenner in viel höherem Grade unterworfen war als ein Stück Opernmusik.

Der Natur Carissimis sagte die Kantate in dieser Gestalt vor allem zu, ihm verdankt sie ihr schnelles Emporblühen. Er verstand es, wie kaum einer vor ihm, Bedeutendes und Erhabenes auf freie und anmutige Art zu geben, Tiefe, Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruckes mit Schönheit des Gesanges und geschmeidiger Leichtigkeit der Form zu verbinden und dabei im Stil doch immer musterhaft rein zu bleiben. „O, wie schwer ist es, so leicht zu sein," soll er gesagt haben, wenn man auf seinen gewandten Stil zu sprechen kam. Innerhalb der Kantate entwickelte und verfeinerte Carissimi die musikalische Dramatik, rundete die Form ab, machte den ariosen Gesang glänzender, angenehmer und fließender sowie

---

[1]) Nicht immer tragen Stücke dieser Art den Titel „Cantata"; vielfach finden sich auch die Bezeichnungen: Arien, Duette, Terzette, Serenaden, Dialoge, im Bereiche der geistlichen Musik wohl auch Motetten, Cantiones sacrae o. ä., ohne daß darum ihr Wesen als Kantate angetastet würde.

das bis dahin noch vielfach unbiegsame und eckige Rezitativ geschmeidiger und reicher an harmonischen Wendungen, während er es zugleich dem natürlichen Redeakzent immer näher brachte. Als Eigentümlichkeit seines Stils ist die Bevorzugung schlichter Dreiklangsmotive hervorzuheben, in deren rhythmischer Gestaltung er unerschöpflich ist. In der Harmonik sind bei ihm bei weitem seltener als bei seinen Vorgängern Anklänge an die Kirchentonarten zu bemerken, vielmehr sind Dur und Moll bereits die unerschütterlichen Grundlagen seiner Tonartenbehandlung, ein Vorzug, der freilich bei der allzu geringen modulatorischen Bewegung mancher Partien den Älteren als Rückschritt erscheinen mußte. Als musterhaft kann seine Deklamation bezeichnet werden, die mit peinlichster Sorgfalt jedem Akzent der Sprache nachgeht und auf eingehendes Studium rednerischer Eigentümlichkeiten schließen läßt. Der Danziger Kapellmeister Meder erzählt (in Matthesons Ehrenpforte, 220), die italienischen Musici hätten auf Carissimi gestichelt und ihn nur den „musikalischen Redner" genannt — „welche Stichelworte manchem sehr angenehm sein sollten", fügt Mattheson hinzu. Mit der steigenden Verfeinerung des Gesangs durch Kantaten, Konzerte usw. erlangten auch in der Kirche die Bogeninstrumente immer mehr das Übergewicht über die Blasinstrumente, hatten sie doch nicht nur den Vorzug größerer Reinheit vor diesen voraus, sondern bildeten auch bei edlerem Klangcharakter und größerem Ausdrucksvermögen einen geschlosseneren, der Kirche weit angemesseneren Klangkörper. Und je einfachere Mittel man in der Begleitung verwendete, je weniger man bloß durch Gruppierung verschiedener Instrumentenarten und farbenreiches Klangspiel zu wirken suchte, desto mehr mußte man auf charakteristische und „ausdrückende" Bewegung der Begleitstimmen bedacht sein, worin Claudio Monteverde zuerst mit gutem Beispiele vorangegangen war. Auch Carissimi gebrauchte, wo überhaupt, nur ein sehr einfaches Orchester, zwei Violinen, Baß, und Orgel oder Klavier zum Generalbaß, in seinen Kantaten nur Klavier oder ein anderes harmonisches Instrument. Aber gerade diese Einfachheit der Mittel mußte auf immer sorgfältigere innere Durchbildung hinführen. Als Sänger und Singmeister bereitete Carissimi jene feinsinnige Art des Kammergesanges vor,[1] die später in Pistocchi und Bernacchi

[1] Seine *Ars cantandi* usw. erschien zu Augsburg bei Koppmayer mit dem Druckdatum 1696, in deutscher Sprache, zusammen mit der 3. Auflage des Wegweisers die Orgel recht zu schlagen, datiert 1700, und ist bis 1763 noch öfter aufgelegt. Eine

ihre bedeutendsten Lehrmeister und in Agostino Steffani einen ihrer edelsten Vertreter fand; und unter seinen Kompositionsschülern befinden sich verschiedene von nachmals großem Namen; Mattheson sagt in der Ehrenpforte S. 35, „daß Scarlatti, Buononcini, Bassani, samt andern, von ihm gelernt hätten", und daß er auch der Lehrmeister des als Verbesserer des dramatischen Stils genannten Meisters, des Cesti, gewesen sei.[1])

Kammerkantaten Carissimis sind in großer Anzahl erhalten, doch nur weniges davon ist neugedruckt (Bruchstücke bei Burney, History of mus. IV; Hawkins, Hist. of mus. IV; Rochlitz, Samml. vorzügl. Gesangsstücke; Gevaert, Les gloires de l'Italie). Es gibt meisterhafte Stücke darunter (wie z. B. die dreistimmige Serenade *Sciolto havean dall' alte Sponde*; die Duette *E pur vuole il cielo; Non piangete* usw.); ein anderes Duett, betitelt *Democrit und Heraclit*, ist unterhaltend durch die musikalische Charakterisierung des lachenden und des weinenden Philosophen. Diesen Kammergesängen ganz ähnlich in der Form sind Carissimis *Cantiones sacrae* oder *Motetten*, worin sich ebenfalls Sologesang mit zwei- bis fünfstimmigen Sätzen verbindet. Man kennt deren eine Zahl handschriftlich, einige Sammlungen sind im Druck erschienen.[2]) Dem Stil nach unterscheiden sie sich kaum von seinen Kammergesängen; hier wie dort vereinigt sich derselbe Adel, dieselbe Würde mit Natürlichkeit, Fluß und großer Stärke des Ausdrucks in der Melodie; der Kontrapunkt ist höchst gewandt und lebendig, nirgends sieht man Mühe und Arbeit.

Indem nun die Kammer- und Kirchenkantate, namentlich dort, wo sie als Dialog verlief, direkt auf das Oratorium hinwies, hat Carissimi auch folgenschwere Schritte zu dessen kunstmäßiger Fortbildung getan. Unter seinen als „Oratorien" überlieferten Stücken stehen solche, die geradezu geistliche Dialogkantaten genannt werden können, z. B. *Felicitas beatorum* für drei weibliche Solostimmen, die sich bisweilen zu einem Ensemble vereinen, das Glück der Seligen preisend, *Lamentatio damnatorum*, wo Baß, Alt und Tenor

---

italienische oder überhaupt frühere Ausgabe als jene deutsche von 1696 ist nicht bekannt. Übrigens enthält das Schriftchen von 16 Seiten keine auf technische Ausbildung des Gesangs bezügliche Regeln, sondern ist, ähnlich den vielen Singekompendien des 16. und 17. Jahrhunderts, nichts als eine Elementar-Musiklehre, nur von den Noten, Schlüsseln, dem Takt usw. handelnd.

[1]) Auch der Deutsche Johann Caspar Kerl, später Kapellmeister zu München, hat seinen Unterricht genossen. Eine große Zahl anderer deutscher Meister des 17. Jahrhunderts dürfen zum wenigsten geistige Schüler des großen Italieners genannt werden.

[2]) 30 ein- bis fünfstimmige Motetten und 10 Arien zu 1—3 Stimmen, von der Hand des bekannten englischen Musikers John Alcock 1745 geschrieben, besitzt die Hamb. Stadtbibl. Gedruckt sind zwei Sammlungen Motetten *2—4 st.* zu Rom 1664 und 1667; geistl. Konzerte *2—5 st.* ebd. 1675; Messen *5-* und *9 st.* nebst einigen Cantiones, Köln 1663 und 1666. Außerdem erschien *Arion romanus sive lib. I sacrar. cantionum 1—5 vocibus vel instrumentis concinendarum Jacobi Carissimi Romae ad S. Apollinarem capellae magistri, Constantiae* 1670. 4°.

sich in gleicher Weise vereinen, um das Elend der Verdammten zu schildern; ähnlich auch *Martyres*. Die ganze Art und Weise der Textbehandlung und des Aufbaus beweist aber, daß es sich hier nicht um wirkliche Oratorien, sondern um Stücke handelt, die ähnlich den Motetten in größere Messen eingelegt wurden (s. oben S. 298). Anders die übrigen Stücke, von denen sieben handschriftlich in einem prachtvollen Bande in der Hamburger Stadtbibliothek aufbewahrt werden.[1])

Obwohl äußerlich klein, sind diese Werke innerlich doch groß angelegt und besonders merkwürdig durch die Behandlung des Chores und seiner dramatischen Verbindung mit dem Einzelgesang. Hinsichtlich der schildernden Kraft und Bildlichkeit im Ausdruck des Chores ist Heinrich Schütz zwar weiter vorgedrungen, aber der ganze szenische Aufbau in Carissimis Oratorien, die Zusammengehörigkeit des Chores mit der Handlung und sein bedeutsames Eingreifen, ferner die innere Belebung der manchmal in zwei und drei Gruppen geteilten Chormasse ist so frei und großartig, daß man kaum begreifen kann, wie die Komponisten schon in der nächsten Generation, als Carissimis Traditionen noch lebendig sein mußten, solche Vorbilder nicht beständig vor Augen hatten, sondern die Gattung zum Solooratorium mit opernhaftem Anstrich verflachen lassen konnten. Auch die Anlage und Gesamtform dieser Werke ist schon sehr vielgestaltig. Die meisten werden durch eine dreistimmige Instrumentalsinfonie eingeleitet, andere (*Jephta, Dives malus*) eröffnet der Historicus — so wurde im lateinischen Oratorium die Erzählerrolle genannt — unmittelbar mit seinem Bericht. Der Chor besteht im *Judicium extremum* aus drei Gruppen, einer fünfstimmigen und zwei dreistimmigen; im *Jephta* ist er sechsstimmig; im *Diluvium universale* vereinigen sich zwei fünfstimmige Chöre mit noch zwei Chorsopranen zu einer imposanten lebhaft bewegten Menge. Die Instrumentalbegleitung bildet vorwaltend (in den Rezitativen immer) der Generalbaß. Manchmal gesellen sich zu ihm zwei oder drei Streichinstrumente, doch meist nur in den Chören, wo sie diese oder jene Gruppe verstärkend und schattierend hervorheben; seltener

[1]) Es sind, außer den drei obengenannten Kantatendialogen: 1. *Ezechias*, 2. *Baltazar* (Belsazar), 3. *Jephta*, 4. *Judicium extremum*, 5. *Dives malus*, 6. *Jonas*, 7. *Diluvium universale*, 8. *Judicium Salomonis*. Die Nummern 2, 3, 6 und 8 wurden von Fr. Chrysander neu herausgegeben. Derselbe hat in der Allg. Mus. Zeitung 1876 eingehend darüber berichtet. Die Bibl. nat. in Paris besitzt außerdem noch: *Job*, *Abraham et Isaac*, *David et Jonathas*, *Vir frugi et pater familias* und *Lucifer*. S. Brenet, Rivista musicale ital. IV, S. 460 und Schering, a. a. O., S. 71 ff.

auch in den Arien, wo sie sich gewöhnlich auf Einleitungen und kurze Zwischenspiele beschränken, in vereinzelten Fällen wohl auch weiter spielen und sich wirklich begleitend mit dem Gesange verbinden.

Die Texte der Oratorien Carissimis waren der lateinischen Bibelübersetzung (Vulgata) entnommen, verliefen also in Prosa. Nur hier und da, bei einigen mehr, bei anderen weniger, finden sich kleine poetische Einlagen: Kriegsgesänge, Gebete, Freudenlieder usw. In dieser Weise sind auch lateinische Miniaturoratorien der beiden Römer und Zeitgenossen Carissimis Franc. Foggia (*David*, *Tobias*) und Bonifazio Gratiani (*Adam, Filius prodigus*) gehalten, anmutige melodiereiche Gebilde mit vielen Chören. Beiden Meistern werden wir sogleich als fleißigen Kirchenkomponisten um 1650 begegnen. Noch eine große Zahl anderer Tonsetzer stellte sich in den Dienst des lateinischen Oratoriums in Rom; ihre Arbeiten sind vergessen und verloren gegangen, ihre Namen zwar aufbewahrt, aber kaum über die Stadt hinausgedrungen. Bekannter wurden nur Virgilio Mazzocchi, Loreto Vittori — beides treffliche Sänger —, Ott. Pitoni und Ercole Bernabei. Auch der junge Scarlatti war beteiligt. Verschollen ist auch das meiste der hierher gehörigen Werke, die seit 1670 entstanden. Den Texten nach zu urteilen, gab das lateinische Oratorium von dieser Zeit an die kernige Bibelsprache auf und bediente sich lateinischer Verskunst, näherte sich also dem Oratorio volgare, mit dessen Entwickelung künftig auch die seine zusammenfällt.

In der italienischen Kirchenmusik seit Anfang des 17. Jahrhunderts fließen die beiden großen, von Rom und Venedig ausgehenden Strömungen zuerst nebeneinander hin, kommen dann immer näher und gehen zwar nicht völlig ineinander auf, vermischen sich aber zum größten Teil. Die geistigen Nachkommen des Palestrina begannen von den besonders durch die Norditaliener erweiterten Ausdrucksmitteln Gebrauch zu machen. Die reichere Entfaltung der Melodik, der Chromatik und des konzertierenden Stils übertrug sich auch auf die Römer und verlieh ihren Produkten eine glänzendere, mehr zum Melodiösen neigende Haltung, während sie zugleich in dem nach Palestrina mit besonderer Vorliebe gepflegten doppel- und vielchörigen Tonsatze an Pracht der Chorwirkungen mit den Venezianern wetteiferten, ja sie wohl gar übertrafen. Die streng objektive Hingabe an die heiligen Texte fing an in eine subjektivere und dem Gefühlvollen sich zuwendende

Anschauungs- und Empfindungsweise überzugehen, was sich schon darin kenntlich macht, daß man vielstimmige Chöre allmählich mehr und mehr mit Soli versüßt. Doch hat der kirchliche Stil dieser ganzen Periode noch ein durchaus würdiges Ansehen; in mancherlei komplizierten Kanonkunststücken klingt sogar noch etwas vom Einflusse der Niederländer an.

Fassen wir zunächst die große Chormusik (Messe, Motette, Psalm usw.) ins Auge. Fast jede größere Stadt Italiens verfügte im 17. Jahrhundert zum mindesten über einen bedeutenden Kirchenkomponisten. Rom steht mit einem ganzen Heer von solchen an der Spitze.[1])

Rom. Als einer der bekanntesten Abkömmlinge der römischen Schule, die den strengen Stil der Palestrinaepoche nach und nach dem Modernen entgegenführten, ist zu nennen: **Felice Anerio,** geb. zu Rom um 1560, gest. 1614, noch ein unmittelbarer Schüler des Palestrina und des älteren Nanini, nach Ableben jenes (1594) Komponist der päpstlichen Kapelle, ein Amt, das nach Anerio einging (S. 179 Anm.). Im Druck erschienen von ihm seit 1585 geistliche Konzerte, Hymnen, Motetten, Litaneien und Responsorien, geistliche und weltliche Madrigale, Kanzonen und Sonette. Ferner **Francesco Soriano,** geb. 1549 zu Rom, gest. 1620, Schüler des älteren Nanini und Palestrinas, Kapellmeister an verschiedenen Kirchen seiner Vaterstadt. Außer mehreren Büchern Madrigale zu vier und fünf Stimmen (1581 bis 1602) ist auch eine Anzahl Kirchensachen von seiner Arbeit gedruckt. Er war ein sehr geschickter Kontrapunktist und setzte unter andern über den Hymnus *Ave maris stella* 110 verschiedene Kanons zu drei bis acht Stimmen (Rom 1610). **Gregorio Allegri,** ein Nachkomme des berühmten Malers Antonio Allegri von Correggio, Schüler des älteren Nanini, seit 1629 Sänger der päpstlichen Kapelle, 1652 gestorben und betrauert von den Zeitgenossen, insbesondere von den Armen und Gefangenen, denen er, wo er konnte, Tröster und Helfer war (Gerber). Obwohl stets ernst und gemessen, neigt sein Stil doch bereits zum modern Gefühlvollen. Das am weitesten verbreitete,

---

[1]) Neuere Drucke von Werken der im folgenden angeführten Tonmeister finden sich in den schon oben, S. 194, angezeigten Sammlungen, namentlich von Proske und Rochlitz; es kommen hinzu Paolucci, Arte prattica di contrappunto, Venedig 1765; G. B. Martini, Saggio fondamentale di contrappunto, Bologna 1774; C. F. Becker, Kirchengesänge berühmter Meister, um 1830; Jul. Maier, Klassische Kirchenwerke 1845; Braune, Caecilia; Lück, Sammlung ausgewählter Kompos. f. d. Kirche 1859; Kirchenmus. Jahrbücher, Jahrg. 1886—1900 (Anerio, Nanini, Soriano usw.).

wenn auch, wie schon Reichardt behauptete, nicht verdienstvollste seiner zahlreichen Werke ist ein *Miserere*, das noch bis ins 19. Jahrhundert hinein unter den Trauergesängen am Karfreitag in der Sixtina zu Rom eine hervorragende Rolle spielte. Man ist sich schon längst darüber einig, daß die von Reisenden mit so großer Überschwenglichkeit gerühmte Wirkung dieses Tonstückes ebenso der Zeit, der Umgebung, den feierlichen Zeremonien und der Vortragsweise durch die päpstlichen Sänger wie der Kunst und Bedeutung der Komposition selbst angehöre.

Dieses Miserere ist für zwei alternierende, nur am Schlusse zusammenkommende Chöre zu vier und fünf Stimmen in sehr einfachem psalmodierenden, immer nur an den Kadenzen melodisch bewegtem und ganz kunstlosem Stil gesetzt. Doch verfügten die Sänger der päpstlichen Kapelle über eine von alters her überlieferte Art es zu singen, über gewisse Ausdrucksnuancen, Betonungen und hergebrachte Auszierungen, die einen eigentümlichen Eindruck machen. Darunter gehört das häufige Intonieren mit einem *crescendo* — eine Manier, die bei uns übrigens schon in der italienischen Kirchenmusik mehr befremdet als gefällt, auf die deutsche angewendet vollends unschön wird. Ferner beschleunigen und verzögern sie den Takt auf eine freie Art, singen auch manche Strophen durchweg in rascherem Tempo. Gegen das Ende hin wird die Bewegung langsamer, der Gesang immer schwächer, bis er ganz verklingt. Ehedem war dies *Miserere* des Allegri im Alleinbesitz der päpstlichen Kapelle, auf Abnahme einer Kopie stand die Strafe des Bannes. Nachher ist es mehrere Male (unter andern auch von Mozart) nach dem Hören aus dem Gedächtnisse aufgeschrieben worden. Auch der Pater Martini hatte eine Abschrift auf päpstlichen Befehl erhalten, die er Burney mitteilte, der überdies noch eine Kopie vom Sänger Santarelli empfing, die er 1771 hat drucken lassen. Allegris übrige Werke, von denen die meisten noch der Veröffentlichung harren, sind hauptsächlich Konzerte und Motetten.

Berühmte Mitschüler des Allegri beim älteren Nanini waren noch Antonio **Cifra**, Kapellmeister zu Loreto, 1620—22 an S. Giovanni im Lateran, ausgezeichnet als Komponist gediegener Motetten; Francesco Valentini (starb 1654), der im künstlichen Kontrapunkt glänzte und unter anderem 1629 einen Kanon („sopra le parole del Salve Regina: Illos tuos misericordes oculos" usw.) schrieb, der mehr als 2000 verschiedene Auflösungen zuläßt; Antonio Maria **Abbatini**, Kirchenkomponist, Kapellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, gest. 1677, Athanasius Kirchers Beirat bei der Abfassung seiner *Musurgia universalis*. Er pflegte neben dem vielstimmigen, kunstvollen Chorsatz auch die Oper und ist einer der ersten Komponisten von komischen Opern (*Dal male il bene,* 1654 zu Rom aufgeführt, siehe oben S. 327 f.). Auch als Lehrer genoß er Ansehen. Aus der Schule des jüngeren Nanini stammten

Vincenzo Ugolini von Perugia, zuletzt (1620—26) Kapellmeister an S. Peter im Vatikan, ein tüchtiger Vertreter des alten, edlen Kirchenstils in Palestrinas Art, Lehrer des unten genannten O. Benevoli. Paolo **Agostini**, geb. zu Vallerano 1593, Ugolinis Nachfolger an S. Peter, später mit Nanini vereint an dessen Schule wirkend und obwohl jung an Jahren gestorben, doch tief gelehrt und sinnreich als Kontrapunktist und Komponist. Seine Werke sind Psalmen (Rom 1614), Magnificat (1620) und namentlich mehrere Bücher Messen (1624—28), die zu Meisterstücken ersten Ranges im Kanon und doppelten Kontrapunkt gehören. Ein ebenso kunstreich wie bewundernswürdig elegant in dreifachem Kanon gearbeitetes *Agnus Dei* zu acht Stimmen teilt Martini, *Saggio* II, S. 295 mit. Er sowohl wie Abbatini zeichneten sich auch vor anderen im mehrchörigen Tonsatze aus; von beiden gibt es Tonstücke zu 4, 6, 8 und 12 Chören bis zu 48 Stimmen.[1]) Agostini war innerhalb der römischen Schule einer der ersten, die so große Stimmen- und Chormassen — sie werden von jetzt an bei den Römern sehr beliebt — in Anwendung brachten. Ein Schüler des Agostini (vorher des Cifra und Bern. Nanini) war Francesco **Foggia**, geb. 1605, in der Jugend an den Höfen des Kurfürsten von Bayern und des Erzherzogs Leopold, nachher Kapellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, 1688 gestorben, Komponist zahlreicher Kirchenwerke, darunter zweier kleiner im Stil des Carissimi gehaltener lateinischer Oratorien (siehe oben S. 356). Martini teilt (*Saggio* II, 47—65) zwei madrigalartige, gewandt gearbeitete Motetten zu drei Stimmen *(Ecce sacerdos* und *Salve regina)* dieses seiner Zeit sehr angesehenen Komponisten mit. In der zweiten wird der gerade Takt verschiedene Male durch den Tripeltakt abgewechselt. Besonders vortrefflich im vielchörigen Tonsatze und einer der vornehmsten Erben des Palestrina war Orazio **Benevoli**, ein Schüler des Ugolini, von 1643—45 in Wien, dann von 1646 bis zu seinem 1672 erfolgten Tode Kapellmeister an S. Peter im Vatikan. Nach der Meinung seines Schülers Antimo Liberati, der seit 1661 Sänger der päpstlichen Kapelle und ebenfalls tüchtiger Tonsetzer war, habe Benevoli in der vielchörigen Schreibart alle übrigen

---

[1]) Desgleichen von Abbond. Antonelli, Tiburzio Massaini, Asprilio Pacelli, Virgilio Mazzocchi, Ottavio Pitoni u. a. m. — Pietro della Valle (bei Doni II, 260) spricht von einer solchen *gran Musicone*, welche der jüngere (Virgilio) Mazzocchi für die Peterskirche zu Rom komponiert hatte. Sie war für 12 oder 16 Chöre mit einem Echochore, der bis an die Wölbung der Kuppel hinanreichte, was in dem weiten Raume dieser Kirche wunderbare Wirkungen hervorbrachte.

Harmoniker übertroffen; auch Burney fand seine gewaltigen Partituren bewunderungswürdig aufgebaut, und Fasch sah sich, nach Reichardts Versicherung, durch eine der 16stimmigen Messen des Benevoli zur Komposition einer ähnlichen vierchörigen Messe angeregt. Eine zwölfchörige Messe zu 48 Stimmen, die 1650 in der Kirche Sa. Maria sopra Minerva zu Rom aufgeführt wurde und als Typus der römischen Massenchorkomposition dieser Zeit gelten kann, wurde im Neudruck in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" (X, 1) veröffentlicht. Benevolis Schüler war der ebenfalls berühmte Kontrapunktist und Meister im vielstimmigen Tonsatze Giuseppe Ercole **Bernabei**, um 1620 zu Caprarola im Kirchenstaat geboren, 1672 Nachfolger Benevolis als Kapellmeister am Vatikan, dann (als Nachfolger des Joh. Casp. Kerl) Kapellmeister zu München von 1674 bis zu seinem Tode 1687, worauf sein Sohn Giuseppe Antonio, seit 1677 Vizekapellmeister in München, ihm im Amte folgte und es bis 1732 verwaltete. Außer sehr geschätzten Kirchensachen (darunter 4-, 8-, 12- und 16stimmige Messen, Psalmen, Motetten, Offertorien) hat man von Ercole Bernabei auch Madrigale; für die Münchener Bühne schrieb er mehrere Opern; doch ist von seinen Werken nur sehr wenig gedruckt. Er war der Lehrer des Agostino Steffani. Als Förderer des neuen melodiösen Kirchenstils im Sinne Carissimis werden genannt die beiden Brüder Domenico und Virgilio **Mazzocchi**. Der ältere, Domenico, machte sich verdient durch Erweiterung der Intervallverbindungen und Bereicherung der Harmonie — eine an enharmonischen Kühnheiten reiche Arie teilt Ath. Kircher (Musurg. univ. 1650) mit —, und in der Vorrede seiner 1638 zu Rom in Partitur gedruckten fünfstimmigen Madrigale handelt er sogar von neuen, durch ihn eingeführten Zeichen für An- und Abschwellen der Töne.[1] Virgilio Mazzocchi, Kirchenkomponist, 1628 Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran, 1629 an der Peterskirche bis zu seinem Tode im Jahre 1646, war zugleich ausgezeichneter Gesangmeister (Kap. XVII) und 1636 Lehrer am Kollegium zur Erziehung von

---

[1]) Auf Grund der Bemerkung von Fétis (Biogr. univ. des musiciens, Art. Mazzocchi) hat man vielfach dessen Irrtum nachgeschrieben, M. habe die modernen Crescendo- und Decrescendozeichen >< eingeführt. Das beruht anscheinend auf einem Mißverständnis des Zeichens ×, das nichts anderes als unser noch heute für Doppelerhöhungen gebräuchliches Doppelkreuz ist und auch von M. so erklärt wird. Allerdings führt M. auch Zeichen für Ab- und Anschwellen von Tönen ein, nämlich: C über der Note für Abschwellen, V über der Note für Anschwellen. Er hebt sie als von ihm zum erstenmal gebraucht hervor. Die betr. Stellen seiner Madrigale zeigen, daß er sie tat-

Sängern für die päpstliche Kapelle. Als Opernkomponisten wurde Domenico schon oben (S. 327) genannt. Ein Schüler Virgilios war Giov. Andrea Bontempi, 1624 zu Perugia geboren, seit 1647 Kapellmitglied am sächsischen Hofe, seit 1660 zugleich mit H. Schütz Kapellmeister zu Dresden unter Johann Georg II. Er war Sänger, musikalischer Schriftsteller, Dichter und Komponist mehrerer Opern, von denen *Il Paride* 1662 in Dresden aufgeführt und in demselben Jahre mit einer Dedikation an Christian Ernst von Brandenburg gedruckt worden ist.[1]) Auch eine Geschichte der Musik hat er 1695 zu Perugia drucken lassen, von der Lichtenthal[2]) mit Recht sagt, sie sei *assai rara, ma di pochissimo valore*, denn sie behandelt nur die Musik des Altertums, und zwar in sehr umständlicher und anfechtbarer Weise. Andere bekannte Persönlichkeiten im römischen Musikleben um die Mitte des 17. Jahrhunderts waren noch: Loreto Vittori, ein ausgezeichneter Sänger, Steffano Landi (über ihre Opern siehe oben S. 327 f.) und Pietro Heredia, ein Spanier, der von 1630 bis 1648 — wie die vorhergehenden — als Kapellmeister an S. Peter im Vatikan wirkte.

Bologna. Neben Rom stand Bologna im 17. Jahrhundert obenan in der Pflege der Kirchenmusik.[3]) Hier war es die Hauptkirche von S. Petronio, deren Kapellmeister und Sänger sich auszeichneten, war es vor allem auch die berühmte Accademia filarmonica, aus deren Schoß eine Reihe großer Talente hervorging. Diese Akademie, eine Vereinigung von gelehrten Musikern und Musikfreunden, war 1666 von einem florentiner Edelmann, Vinc. Maria Carrati, unter dem Protektorate des heiligen Antonius von Padua gegründet worden, um Praxis und Theorie der Musik durch regelmäßige Zusammenkünfte, weltliche

---

sächlich nur als „Schwellzeichen" gebrauchte auf gewissen Akkorden (z. B. am Anfang oder beim Ausklingen einer Komposition; in solchen Fällen haben sämtliche Stimmen das Zeichen (oder V). Von einem auf mehrere Taktzeiten sich erstreckenden Crescendo oder Decrescendo dagegen ist nicht die Rede. Mazzocchi ist aber wohl der erste gewesen, der die Notwendigkeit der Angabe solcher dynamischen Unterschiede erkannte; leider scheinen sie sich nicht eingebürgert zu haben, denn man erblickt neuerdings in Geminiani (um 1730), der sie wiederfand, einen „Entdecker". Von Zeichen wie P (= piano), F (= forte), E (= Echo), t (= Triller) spricht M. wie von einer geläufigen, der Erklärung nicht bedürfenden Sache. In Nr. 20 seiner Madrigale kommt sogar die Bezeichnung PF über einem Akkord vor.

[1]) Eine zweite Oper, *Dafne*, wurde 1672 aufgeführt unter Mitarbeit von Jos. Peranda.

[2]) *Dizionario e Bibliografia, Milano* 1826, Bd. III, S. 27.

[3]) Dazu G. Gaspari, La musica in Bologna; Busi, Il Padre Martini; Ricci, teatri di Bologna.

und kirchliche Konzerte usw. zu fördern. Jedes Mitglied war vor der Aufnahme verpflichtet, in einer kontrapunktischen Probearbeit Zeugnis über seine künstlerischen Fähigkeiten abzulegen. Durch straffe und zweckmäßige Organisation, sowie durch den Eintritt bedeutender Musiker gewann die Akademie bald bedeutenden Ruf, sodaß es als höchste Ehre galt, ihr anzugehören oder gar als Präsident vorzustehn; selbst ein Mozart verschmähte es nicht, sich durch eine Klausurarbeit (1770) die Mitgliedschaft zu erwerben. Der Gründung der Accademia filarmonica waren indessen schon ähnliche Gründungen in Bologna vorangegangen. Bereits 1615 gründete der Olivetanermönch Adriano Banchieri (etwa 1565—1634) die „Accademia de' Floridi", die später den Namen in „Accademia de' Filomusi" umänderte; 1633 folgte eine zweite, „Accademia de' Filaschi"; doch hat einzig die philharmonische Akademie die Zeiten überdauert und sich bis heute erhalten. Banchieri selbst war ein vorzüglicher Schriftsteller, gab wertvolle Traktate über Kontrapunkt, Kirchenmusik und Orgelspiel heraus, komponierte eine Reihe komischer Madrigalopern (S. 303), Orgel- und vielstimmige Instrumentalkanzonen und hat auch die Kirchenmusik seiner Vaterstadt durch manche Sammlung tüchtig gearbeiteter Messen, Psalmen und Motetten zu heben gesucht. Ihm zur Seite wirkte der etwas ältere Ercole Bottrigari (gest. 1612), der durch allerlei theoretische, in Dialogform abgefaßte Schriften für Bolognas Musikleben von Bedeutung wurde. Ausschließlich der Komposition zugetan war Agost. Filipucci (gest. um 1679), eins der ersten Mitglieder der philharmonischen Akademie und zweimal, in den Jahren 1669 und 1675, deren Präses. Seine beiden Hauptwerke, Messen und Psalmen enthaltend, erschienen 1665 und 1667. Weit einflußreicher noch wurde sein Schüler Giov. Paolo **Colonna** (1637—1695), seit 1659 an S. Petronio Organist, seit 1674 ebenda Kapellmeister, nachdem er einige Jahre als Schüler Carissimis, Abbatinis und Benevolis in Rom geweilt. Römische Einflüsse zeigen sich in der Doppelchörigkeit mancher seiner Messen, während andere, unabhängig von römischen Mustern, einen in Anlage und Erfindung abweichenden Typus haben. Edel und vornehm gibt sich seine Musik; sie ist reich an schönen melodischen Einfällen und zeigt eine glänzende Verschmelzung des strengen polyphonen Stils mit dem modernen konzertierenden. Auch seine Oratorien, in denen der dramatische Stil der Zeit geschickt gehandhabt ist, sind nicht unbedeutend. Ihm nahe stehen

Carlo Donati Cossoni, seit 1660 erster Organist an S. Petronio, später in Mailand; Maurizio **Cazzati** (häufig auch Cruciati genannt), seit 1658 nach längeren Aufenthalten in andern italienischen Städten Kapellmeister an S. Petronio; vor allem aber Giac. Ant. **Perti** (1661—1756), der bis weit ins 18. Jahrhundert hineinragt, aber schon 1690, als er von Rom aus zuerst als Kapellmeister an S. Pietro, dann 1696 an S. Petronio nach Bologna berufen wurde, als hochgeschätzter Komponist und Lehrer bekannt war. Unter seiner Amtstätigkeit vollzog sich in Bologna die Ausbildung des virtuosen Solokonzerts durch Giuseppe Torelli (s. Kap. XVII), zu dem er selbst zwar keine Beiträge lieferte, das er aber durch die oft glänzenden Instrumentalbegleitungen seiner Messen, Hymnen und Psalmen wesentlich mit fördern half. Als Opernkomponist wurde seiner schon oben (S. 349) Erwähnung getan; bologneser Archive bewahren zudem eine Reihe ebenfalls im konzertierenden Stile gehaltener Passionen und Oratorien, während einzelne Motetten a capella den klassischen Tonsatz der altrömischen Schule zeigen. In späteren Werken scheint eine leise Verflachung eingetreten zu sein, hervorgerufen vielleicht durch die mehr sensualistische Richtung der neapolitanischen Schule, deren Glanz er als Greis noch miterlebte. Sein bedeutendster Schüler war der Padre Martini.

Venedig.[1]) In Venedig absorbierte im 17. Jahrhundert die Oper fast die ganze Kraft der Komponisten. Dennoch ragen einzelne Namen großer Kirchenkomponisten hervor: Giov. **Bassano,** 1590 als Nachfolger des Madrigalkomponisten Baldassare Donati als „Sänger und Lehrer am Seminar von S. Marco" gewählt (Motetten, Madrigale, Kirchenkonzerte, auch eine wertvolle Verzierungsschule 1598). Monteverdi und Rovetta wurden schon erwähnt, ebenso Legrenzi (S. 347), der die modernen Tendenzen bezüglich der Ausbildung und lebhafteren Mitwirkung der Instrumentalmusik in der Kirche mit Colonna in Bologna teilt. Wie Legrenzi, so zeichnete sich auch Giov. Batt. **Bassani** (um 1657 bis 1716) nicht nur in vielseitigster Weise als Messen-, Motetten- und Oratorienkomponist aus, sondern schrieb auch wertvolle Sinfonien und Sonaten für Triobesetzung, darunter eine Anzahl mit Tanzsätzen. Andere venezianische Meister, zum Teil Schüler Legrenzis und Bassanis, wie Caldara, Lotti, Gasparini, gehören überwiegend dem 18. Jahrhundert an.

---

[1]) Dazu Caffi, Storia della gia Capella etc.

In Modena schufen Vinc. de Grandis, Giov. Batt. Vitali, Colombi und Giov. Maria Bononcini, die freilich mehr in Oratorien und instrumentaler Kirchenmusik (Sonate, Sinfonie) glänzten als in Messen- und Motettenschöpfungen, daher unten noch erwähnt werden. Als weitere Pflegestätten traten Ferrara, wo G. B. Bassani eine Zeitlang wirkte, Mailand, Florenz, Vicenza hervor, ohne daß es anderen Orten an namhaften Meistern gefehlt hätte.

Schließlich ist über diese Periode noch im allgemeinen zu bemerken, daß im Gegensatz zur Vielstimmigkeit großer Chormassen der monodische und konzertierende Gesang seit Beginn seines Entstehens zugleich auch auf die Motette weitgreifenden Einfluß gewonnen hatte. Seit dem Vorgange des Viadana werden „konzertierende Motetten" für eine bis vier Stimmen anfangs nur von der Orgel, später aber auch von Streichinstrumenten begleitet. Ziemlich häufig und fast jährlich erschienen solche Werke im Druck. Es gibt deren von Agazzari (1604), G. B. Nanini (1608), Cifra, Leone Leoni, Kapsberger, Ugolini, Grandi, A. M. Abbatini; seit 1650 von Fr. Valentini, G. Legrenzi, G. P. Colonna, M. Cazzati und anderen, auch von Carissimi und Aless. Scarlatti. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam noch die Kammerkantate mit ihrer Verfeinerung des Sologesangs hinzu und half die kontrapunktisch durchbildete Chormotette *alla cappella* mit verdrängen, sodaß diese im Vergleich zu früheren Zeiten nur noch von verhältnismäßig wenigen Meistern und zwar hauptsächlich von Deutschen gepflegt wurde. Nachher tat ihr die große Kirchenkantate weiteren Abbruch. Ferner beginnt sich seit Anfang des 17. Jahrhunderts die moderne *Fuge* nach und nach zu entwickeln, doch hat sie erst im Laufe des gedachten Jahrhunderts ihre spätere endgültige Gestalt und Regelung gewonnen.

Einen außerordentlichen Aufschwung nahm indessen die Literatur für Sologesang. Die Ästhetik der florentiner Hellenisten hatte auf einen Gesangsstil geführt, den man, wie erwähnt, kurz den stilo recitativo nannte, und zwar deshalb, weil in ihm das deklamatorische, rezitierende Element, die Nachahmung des natürlichen Redeflusses vorwaltete. Doni trennt aber von ihm noch einen besonderen stilo rappresentativo und einen stilo espressivo, indem er unter st. rappresentativo den spezifisch dramatischen, bühnenhaften, an leidenschaftlichen Akzenten reichen Stil, unter st. espressivo den mehr kantablen, die Sprache der Empfindung, des Gemüts redenden Stil

versteht.[1]) Doch ist ein prinzipieller Unterschied zwischen diesen drei Stilen nicht zu konstatieren, sie unterscheiden sich nur durch ein Mehr oder Weniger an Leidenschaft, akzentuierter Deklamation und Empfindungsausdruck. Wir hatten schon oben (S. 159) erfahren, daß die Praxis, von vielstimmigen Madrigalen die Oberstimme zu singen, die übrigen Stimmen auf Lauten oder Klavieren zu begleiten, sich sehr früh eingebürgert hatte. Sie hielt sich das ganze 16. Jahrhundert über und wurde fleißig gepflegt. Wenn auch die Zahl der erhaltenen Werke bis 1600 nicht groß ist, so zeugen doch zahllose Berichte über Aufführungen bei Festen und anderen Gelegenheiten, daß ein gewisser Sologesang mit Begleitung schon lange vor dem Jahre 1600 existierte; nur dessen Art war von dem stilo nuovo verschieden. Recht deutlich zeigt das eine Sammlung von ein- bis dreistimmigen Madrigalen mit ausgeschriebener Klavierbegleitung von Luzzasco Luzzaschi (S. 300) in Ferrara.[2]) Hier überwiegt noch jener melodisch klare, kantable Stil, wie er den mehrstimmigen Madrigalen und Kanzonetten eigen war. Obwohl reichlich Koloraturen angebracht sind und daher virtuose Sängerinnen erfordert werden — an solchen war ja, wie oben S. 304, Anm. 2, erwähnt wurde, Ferrara besonders reich —, greift der Stil doch noch nicht in jene affektvolle, zerrissene, dem Deklamatorischen das Übergewicht über das Melodische zugestehende Ausdrucksweise der ersten Florentiner Caccini, Peri, Gagliano usw. über. Diese Solomadrigale Luzzaschis erschienen 1601, waren aber, wie nachgewiesen ist, schon vorher lange bekannt. Mit diesem Jahre beginnt eine neue Episode des begleiteten Sologesangs und der Sologesangsformen außerhalb der Oper. Von jetzt an taucht das Wort *Aria* immer häufiger auf. Darunter begriff man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zunächst ein- oder zweistimmige Gesänge überhaupt, vorzugsweise jene Solo- oder Duettstücke, die kurzweg als „Monodien" (siehe S. 310 oben) in unzähligen, seit Caccini gern nur mit „Musiche" überschriebenen Sammlungen standen. Eine feste Form hatten diese frühen „Arien" nicht, die oft auch mit ein- oder zweistimmigen „Madrigali", „Scherzi", „Sonetti", „Canzonette" gleichbedeutend erscheinen. Sie hatten entweder die freie bewegliche Art des deklamatorischen Rezitativs oder waren liedmäßig aufgebaut, oder sie suchten durch irgend ein

---

[1]) Doni, a. a. O. S. 30.

[2]) Ausführliches über diese interessanten Kompositionen von O. Kinkeldey Sammelb. der Int. Mus.-Ges. IX. (1908), S. 538 ff.

anderes Formelement (Refrain, Wiederholung) den Eindruck des Abgeschlossenen, Abgerundeten hervorzubringen. Dementsprechend sind einige durchkomponiert, andere in Strophenform. Die Texte waren weltlich oder geistlich, oft wohl auch dialogisch gestaltet. Das epochemachende Werk dieser Art gab Giulio Caccini (S. 316) heraus: *Nuove musiche*. Er teilt die Gesänge ein in „Madrigale" — diese entsprechen mehr der dramatischen Form und sind oft wie kleine dramatische Szenen — und in „Arien", die sich mehr dem Strophenliede nähern. Andere Sammlungen folgten nun in großer Zahl: Dom. Brunetti, *Euterpe* 1606, Jacopo Peri, *Varie musiche* 1610; M. da Gagliano, *Musiche* 1615; A. Brunelli, *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali* 1616; Francesca Caccini, *I. libro delle musiche a una e due voci* 1618; Filippo Vitali, *Musiche a una e due voci* 1618, *Varie Musiche* 1620 ff.; Claudio Saracini, *Musiche* 1614 ff.; Girol. Frescobaldi, *Arie musicali* 1630 und viele andere. Auf geistlichem Gebiete betätigten sich mit Arienkompositionen Ottavio Durante, *Arie divote* 1608, Hieron. Kapsberger, *Motetti passeggiati* 1612, *Arie passeggiate* 1612; Severo Bonini, *Madrigali e canzoni spirituali* 1607 u. a.[1])

Schon die so oft übereinstimmenden Titel *Musiche* — also „Musik" schlechthin — beweisen, daß es sich hier um einen bedeutsamen Zweig von Gebrauchsmusik handelte. Solche Gesänge wurden im Hause, in der Kirche, im Betsaal, auf der Straße, bei Festen und Zusammenkünften gesungen, kurzum bildeten die künstlerische Liedmusik der Zeit im Gegensatz zur schlichteren Volksmusik. Die Formen und Gesangsweisen in diesen „Musiche"-Publikationen sind ungemein vielseitig. Der wirkliche Rezitativstil ist keineswegs überall herrschend, es kommen ebensowohl kanzonettenartige Strophengesänge wie madrigalische Lieder (Arien) vor, oft werden die Stile sogar gemischt, sodaß man an die Form der Kantate erinnert wird. Die Texte sind weltlich und geistlich, je nachdem Vortrag in der Kammer und im Salon oder in Kirchen und Bethäusern vorgesehen war. Hier nun zeigt sich am allerbesten, besser noch als in den ersten Opernversuchen, worin die Bedeutung des neuentdeckten Stils bestand: in seinem Vermögen, den verschiedensten Affekten, zarten wie aufgeregten, schmerzlichen wie freudigen, pathetischen wie sinnigen Gemütsbewegungen Töne zu leihen. Als vornehmstes Mittel dazu ergab sich zunächst ein

[1]) Auskunft über sie gibt vor allem E. Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens (1500—1700), 2 Bde.

erweiterter Gebrauch der Dissonanz, im Verein mit ihr das Ausprägen einer neuen Harmonik. Man zögerte nicht, wenn der Text es forderte, Moll und Dur hart nebeneinander zu rücken, Akkorde, deren Tonverwandtschaft dem Gefühl nicht unmittelbar einleuchtet, rücksichtslos miteinander zu verbinden, Dissonanzen frei einzuführen und ihre Auflösung weit hinauszuschieben, enharmonische Umdeutungen gewagtester Art vorzunehmen und frei und ungezwungen mit chromatischen Tönen zu arbeiten. Es ergeben sich dabei oft Tonverbindungen von überraschendem Ausdruck, Wendungen, deren frappierende Modulationen bisweilen an Beispiele der Gegenwart erinnern, zumal da der Gesang vollkommen dem Fluß der Rede folgt und selten eine hervortretende periodische Gliederung, etwa von vier zu vier Takten, aufweist. Man ist zudem ungemein freigebig mit kleinen Tonmalereien, wobei nicht selten Geschmacklosigkeiten mit unterlaufen; so etwa wenn Saracini in seiner Stabat mater-Monodie das Wort „tremebat" von der Singstimme auf chromatisch aufsteigenden Stakkatosechzehnteln singen läßt, Auswüchse, gegen die bereits Doni scharfe Rüge führte. Aber der Grundzug dieser Kompositionen ist durchschnittlich ein tiefer Ernst, ein starkes Streben nach Bereicherung der Mittel und des Ausdrucks; fast alle verraten gründliches Studium des Akkordwesens, scharfe Beobachtung des Seelenlebens und andauernde Beschäftigung mit dem Wesen des sprachlichen Lautausdrucks. Nur wenige Werke, darunter des Deutschitalieners Hieronymus Kapsberger *Motetti passeggiati* (1612), verlieren sich in äußerliches, phrasenhaftes Tonspiel und lassen Wahrhaftigkeit und Tiefe vermissen. Leider ist das Beste davon der Öffentlichkeit noch nicht im erwünschten Maße wieder zugänglich gemacht worden[1]); manche Stücke sind vollgepfropft mit kolorierenden Passagen und schwülstigen Rouladen, und auch Gesangsmanieren, die heute vergessen sind, wie z. B. das schnelle Stakkatosingen von Achteln und Sechzehnteln auf demselben Ton (*trillo*), kommen häufig vor und werden vielleicht den unbefangenen modernen Hörer stören. Indessen setzt man sich sehr bald über diese Beigaben hinweg, sobald man entdeckt, daß häufig genug in diesen uns scheinbar so fern gerückten Kompositionen warmes Leben pulsiert. Am meisten sprechen uns heute die in Strophenform ge-

---

[1]) Gevaert, Les gloires de l'Italie, bringt einige vortreffliche Stücke. Neuerdings hat H. Leichtentritt den Zweig eingehender untersucht (Bd. IV der Musikgesch. von Ambros, III. Aufl. 1909) und dabei dankenswerterweise manche Kompositionen vollständig mitgeteilt.

haltenen Lieder (Frühlings-, Liebeslieder) an, während wir uns bei den mehr deklamatorisch-pathetischen, im Stil des jüngeren Monteverdi gehaltenen mit einem bei weitem blässeren Nachempfinden begnügen müssen. Sängerinnen von Fach dürfte empfohlen werden, sich mit Erzeugnissen dieser Literatur bekannt zu machen und zu versuchen, sie wieder zu tönendem Leben zu erwecken. Daß dazu eine verständige, nicht leicht zu bewältigende Aussetzung des bezifferten Basses gehört, ist selbstverständlich.

Hierzu kommt noch — und darüber enthalten die Kompositionen selbst weniger Andeutungen als die Vorreden ihrer Verfasser — die Art und Weise des Gesangsvortrags, der in vielen Fällen wohl den Ausschlag beim Beifall der Zeitgenossen gab. Daß die Kunst des Sologesangs schon vor dem Jahre 1600 auf ansehnlicher Höhe stand, wurde schon oben (S. 304, Anm. 2) erwähnt; die Forderung, in mehrstimmigen Stücken wie Motetten und Chansons die eine oder andere Stimme kunst- und geschmackvoll zu verzieren, hatte dafür bereits die Grundlagen geschaffen. Nun tritt Caccini in seiner *Nuove musiche* (Vorrede) mit neuen Vorschriften und Forderungen für die Sänger heraus, die man nicht mit Unrecht als wirkliche „Gesangsschule" bezeichnet hat. Er verbreitet sich ausführlich über die „intonazione della voce in tutti le corde", d. h. über den Stimmansatz in allen Registern, über das An- und Abschwellen (accrescere, rinforzare), über das Portament, über die Passaggi, die sog. Exklamationen, Trilli und Gruppi usw. — wobei „Gruppo" mit dem heutigen Triller identisch ist, „Trillo" indessen die schnelle Wiederholung eines Tons bezeichnet —, kurz über alle jene Elemente des Kunstgesanges, die man damals, und zum großen Teil auch noch heute, als unentbehrlich zum Hervorbringen tiefer Eindrücke, zum Vortrag leidenschaftlich bewegter Stücke ansah.[1]) Die Sicherheit, mit der Caccini seine Gedanken vortrug, und die Universalität, die er dabei bekundete, machten seine Vorrede und Methode zu einer der verbreitetsten im ganzen 17. Jahrhundert. Die schöne, gesangliche Führung und der melodische Reiz seiner eigenen Solokompositionen in der „Nuovo Musiche", die Verzierungen, die er selbst häufig ausschreibt oder mit Worten andeutet (besonders in der *Euridice*), mögen dabei als praktische Erläuterung gewiß die besten Dienste geleistet haben. Auf seinen Schultern stehen die beiden

[1]) Ausführliches darüber bei H. Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts, Breslau, 1890.

nächsten Sängergenerationen Italiens, und erst als mit dem Aufkommen der neapolitanischen Schule die Tendenzen der Komponisten andere wurden, wird seine Gesangslehre von einer neuen abgelöst. War seine Euridice kaum geeignet, einer späteren Zeit als Vorbild zu dienen — Doni z. B., der Peri sehr oft erwähnt, schweigt bezeichnenderweise über sie —, so hat er trotzdem indirekt auch die künftige Oper beeinflußt: eben durch seine wertvollen Anmerkungen zum Kunstgesange.

Welche Förderung der Kunst des Sologesangs als solchem und der Kunst des Violin- und Ensemblespiels im 17. Jahrhundert zuteil wurde, wird im XVII. Kapitel zur Sprache kommen.

XIII

Heinrich Schütz und der deutsche Kirchengesang im 17. Jahrhundert. — Die grofse Kantate

Schon am Ende des achten Kapitels ist erwähnt worden, daß sich die großen Bewegungen, die auf dem Gebiete der Musik in Italien um 1600 stattfanden, auch nach Deutschland hin erstreckten und mächtigen Einfluß auf seine Tonkunst ausübten. Die Betrachtung dessen, was gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland innerhalb des Musikdramas geschaffen wurde, gehört dem XV. und XVII. Kapitel an, hier soll nur von der Kirchenmusik und von dem, was sich an sie knüpft, die Rede sein.

Der Leser erinnert sich, daß die kirchliche Kunstmusik bei den Protestanten vom Gemeindegesange ausging und im Laufe des 16. Jahrhunderts zweierlei Gestalt annahm. Entweder nahmen die Komponisten auf die Mitbeteiligung der Gemeinde beim Singen keine Rücksicht: die Melodien der Kirchenlieder dienten ihnen zur Grundlage kunstvoll kontrapunktisch gearbeiteter, motettenartiger Sätze, waren gleichsam nur der Keim, aus dem eine reiche kontrapunktische Gestaltung als Blüte hervorging; oder man behielt die Beteiligung der Gemeinde im Auge: die strophische Form des Liedes wurde festgehalten, die Melodie herrschte in der Oberstimme, die Mehrstimmigkeit war nur Erscheinung des in der Melodie ruhenden harmonischen Inhalts. Beiden Arten der Kunstgestaltung liegt also das Gemeindelied zugrunde, und zur zweiten gehört auch das Eccardsche Festlied (siehe oben S. 228); denn obwohl es nicht mehr über eigentlich kirchenübliche Melodien gearbeitet ist, knüpft es doch in Form und Haltung an das Lied an und steht diesem näher als der Motette. Dieses Verhältnis der Komponisten zu den Melodien des geistlichen Volksgesangs dauerte

nun auch während des ganzen 17. Jahrhunderts und darüber hinaus fort. Daneben macht sich aber unter italienischem Einflusse eine zweite Richtung bemerkbar, bei der sowohl von Melodien des Gemeindegesanges wie von der Liedform ganz abgesehen ist, vielmehr durchaus freie Erfindung und Gestaltung herrscht: das von den Italienern aufgebrachte *geistliche Konzert* kam nach Deutschland und gewann dort schnell Boden. Seit 1600 nahmen die Wanderungen deutscher Tonsetzer nach Italien zu, Italien wurde die Hochschule der Tonkunst für Deutschland und blieb es über anderthalb Jahrhunderte lang; deutsche Fürsten sandten ihre Kapellisten und Schützlinge dorthin, damit sie von der neuen Musikart Kenntnis nähmen und sie nach Deutschland verpflanzten, beriefen aber auch italienische Tonkünstler an ihre Höfe. Damit übertrug sich denn der konzertierende und dramatisierende Stil schnell auch auf die deutsche Kirchenmusik. Man studierte ihn mit Eifer, und da gerade die bedeutendsten Meister Anhänger dieser neuen Richtung wurden, fand sie große Verbreitung. Auch in der Kunstmusik der protestantischen Kirche wich jetzt die altertümliche Strenge einer mannigfaltigeren, gestaltenreicheren, lebhafteren Ausdrucksweise. Das Bedürfnis, den biblischen Text deutlich zu vernehmen, der individuellen Stimmung Aussprache zu verleihen, führte zur Aufnahme des Sologesanges, dem der Chor, großartig zu ihm kontrastierend, zur Seite trat, in sich selbst wiederum reicher gegliedert durch das Bestreben, die Stimmung nicht mehr nur in ihrer Allgemeinheit auszudrücken, sondern auch die einzelnen Wendungen und Modifikationen des Inhalts charakteristisch zu versinnlichen. Dazu gesellte sich die Instrumentalmusik, den Gesang schmückend und bereichernd, ihn unterstützend, mit ihm konzertierend, im Geiste Monteverdis durch bezeichnende Tonbewegungen den Ausdruck verstärkend, das Gemälde charakteristisch färbend und vervollständigend. Die große Kantate der Bachschen Zeit steht auf der Höhe dieser Richtung, zu deren Betrachtung wir uns zunächst wenden.

Der erste bedeutende Tonmeister Deutschlands, aus dessen ganzer Kunstanschauung und Schaffensart diese modernen italienischen Anregungen merklich hervorstechen, ist der zu Ende des VIII. Kapitels bereits erwähnte Michael Prätorius (S. 230); ihr angesehenster Träger aber und der größte deutsche Komponist des ganzen 17. Jahrhunderts ist Heinrich Schütz. In ihm erscheint diese neue Richtung am stärksten ausgeprägt, doch nicht in der

Form von bloß Angeeignetem, künstlich Emporgetriebenem, sondern als organische Fortentwickelung im Geiste der Zeit und zugleich mit deutschem Wesen völlig identifiziert.

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius) ist am 8. Oktober 1585 zu Köstritz im Vogtlande geboren. Mit einer „feinen Stimme“ begabt, kam er, vierzehn Jahre alt, als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel, wo er zugleich die gute Erziehung höherer Stände genoß; Walther (Lexikon) sagt, er sei daselbst „unter Grafen, Vornehmen von Adel und andern tapffern *ingeniis* zu allerhand Sprachen, Künsten und *Exercitiis* angeführt worden“. Im Jahre 1609 bezog er die Universität Marburg, um die Rechtswissenschaften zu pflegen, und eine Disputation *de legatis* legt Zeugnis ab, daß er seine Zeit dort gut benutzt hatte. Landgraf Moritz aber erinnerte sich seiner musikalischen Fähigkeiten und bot ihm an, ihn nach Venedig zu Johannes Gabrieli zu schicken, wozu er 200 Gulden jährlich zur Verfügung stellte. Schon 1609 zog Schütz nach Venedig, wo er bereits zwei Jahre darauf ein Buch fünfstimmiger Madrigale herausgab; doch starb Gabrieli 1612, und Schütz kehrte wieder nach Cassel zurück. Vorläufig hielt er sich hier mit seinen Kenntnissen als Tonsetzer ganz in der Stille, bis er, wie er selbst männlich und bescheiden sagt, „mit Auslassung einer würdigen Arbeit sich würde hervortun“ können. Aber schon 1615 erfolgte durch den Kurfürsten Johann Georg I. seine Berufung als Kapellmeister nach Dresden; Landgraf Moritz reklamierte ihn zwar im nächsten Jahre wieder als seinen Untertan, für dessen Erziehung er gesorgt hatte, entließ ihn aber 1617 aufs neue. Von da an gehörte Schütz der Dresdener Kapelle als Oberkapellmeister bis zu seinem Tode an. Er gab ihr nach italienischem Vorbilde eine vortreffliche Einrichtung, zog Italiener nach Deutschland, sandte Deutsche nach Italien und bildete selbst eine ganze Reihe tüchtiger Schüler. Ähnlich wie nachher Scarlatti bei den Italienern wurde er als der allgemeine Lehrer der Deutschen verehrt, und für seine Kapellisten hat er zur Zeit der Kriegsnot wie ein Vater gesorgt. Im Jahre 1628 war er noch einmal in Italien, um sich nach den dortigen Fortschritten in der Tonkunst zu erkundigen und die besten neuen Kompositionen für seine Kapelle anzuschaffen. Von 1621 bis 1631 stand diese in hoher Blüte, dann begann sie unter den Bedrängnissen des sich auch über Sachsen erstreckenden Kriegs zu verfallen; 1639 zählte sie nur noch zehn Instrumentisten und Sänger, und 1640 klagte der Hofprediger Hoe

von Hoenegg, „daß fast gar nichts mehr figuraliter musicirt werden könne, sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern nur ein einziger Discantist vorhanden". Schütz selbst sah sich in seiner Tätigkeit gestört. Er ging 1633 nach Kopenhagen, kam auf der Heimreise nach Braunschweig und Lüneburg und befand sich 1642 abermals in Dänemark. Seit 1645 konnte man seinen Vorschlägen zur Erneuerung der Dresdener Kapelle wieder Gehör geben, sodaß sie um die Zeit des Westfälischen Friedens wieder im alten Glanze dastand.

Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg I. (1656) wurde die kurprinzliche Kapelle mit der kurfürstlichen verschmolzen; 1663 bestand diese vereinigte Kapelle aus Schütz als Oberkapellmeister, den beiden Kapellmeistern G. A. Bontempi und Vincenzo Albrici, den zwei Vizekapellmeistern G. Peranda und Christoph Bernhard, einem Schüler von Schütz. Ferner waren tätig die Organisten Bartol. Albrici und Adam Krieger, 4 Sopranisten, 1 Altist, 2 Tenoristen, 3 Bassisten, 15 Instrumentisten. Außerdem gehörten dazu als Choralisten: Hofkantor Matthias Erlemann (auch Bassist), Organist Christoph Kittel, 2 Altisten, 2 Tenoristen, 1 Bassist und 6 Kapellknaben. Vgl. Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Churfürsten von Sachsen, Dresden 1861; I, 136.

Sehr nahe waren Schützens Beziehungen zum braunschweigischen Hofe, namentlich zur Herzogin Sophie Elisabeth, mit der er seit 1645 in brieflichem Verkehr stand.[1]) Um das gedachte Jahr scheint man ihn mit Neubildung der Wolfenbüttler Kapelle betraut zu haben, er versorgte sie mit neuen Mitgliedern und wurde 1655 als Kapellmeister von Haus aus bestallt. Aber auch mit seinen italienischen Kollegen am Dresdener Hofe lebte Schütz in gutem Einvernehmen.[2]) Im Jahre 1665 feierte er sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum; mehrere Gesuche um Dienstentlassung mit einem Gnadengehalte (1651 und 1653) waren erfolglos geblieben, er verwaltete sein Amt mit unwandelbarer Treue und Gewissenhaftigkeit

---

[1]) Seine Briefe an die Herzogin nebst zweien an den Herzog Augustus hat Chrysander, Jahrbücher I, 159 ff. als einen schätzbaren Beitrag zur Charakteristik dieses als Mensch und Künstler gleich edlen Mannes mitgeteilt; seine „ganze wohlwollende Behutsamkeit, Gerechtigkeit gegen alle, Rücksichtnahme und Klugheit, humoristische Freimütigkeit gegen fürstliche Personen und ruhige Lenkung verwickelter und widerborstiger Dinge zu einem einträchtigen Zusammengehen — alle diese hervorstechenden Eigenschaften in dem Charakter des edlen Mannes veranschaulichen uns diese Briefe. Aus einem solchen Handeln wird der große und wohltätige Einfluß begreiflich, den Schütz auf seine Zeitgenossen ausübte" (S. 164).

[2]) Unter andern widmete ihm Giov. Andr. Bontempi seine *Nova quatuo, vocum componendi methodus, Dresdae* 1660: *Viro nobilissimo — Henrico Sagittario — Domino et amico meo* usw.

57 Jahre lang bis zu seinem am 6. November 1672, im nicht lange begonnenen 88. Lebensjahre erfolgten Tode. In den letzten Jahren hatte er sich mehr und mehr zurückgezogen und nur noch bei besonderen Gelegenheiten die Kirchenmusiken in der Schloßkapelle geleitet; Kräfte und Gehör hatten abgenommen, „also daß er gar wenig ausgehen noch sich der Anhörung Göttlichen Worts gebrauchen können, sondern mehrentheils zu Hause bleiben müssen, daselbst er aber seine meiste Zeit mit Lesung der heil. Schrift und anderer geistreicher *Theologorum* Bücher zugebracht, auch noch immer stattliche *Musicali Compositiones* mit großem Fleiß verfertiget" usw., wie Dr. Geyers Leichenpredigt berichtet. Seinen Leichentext *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae* hatte er an seinen ehemaligen Schüler und Kollegen, den Stadtkantor zu Hamburg Christoph Bernhard, geschickt mit der Bitte „denselben nach dem pränestinischen Contrapunktstil mit 2 *Cant. A. T. et B.* auszuarbeiten: welche Motette er denn, zwey Jahre vor seinem Ende, Ao. 1670 empfangen, und ein großes Vergnügen darüber bezeiget hat. Sie ist auch bei seinem Begräbniß aufgeführt worden."[1]) Die schöne Abdankungsrede des Magisters Herzog vor Beisetzung der Leiche in der Vorhalle der alten Frauenkirche war ein Ausdruck der allgemeinen Verehrung und Trauer um den vortrefflichen Meister.[2]) Die gesamte Musikgeschichte hat in der Tat kaum eine edlere Künstlergestalt aufzuweisen als Heinrich Schütz.

Nach langem, gänzlichem Vergessensein wurde Schütz erst durch K. v. Winterfeld (Geschichte des evang. Kirchengesanges 1834, und „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter") wieder ans Licht gezogen. Verdienste um seine Würdigung haben sich namentlich Fr. Chrysander und Phil. Spitta erworben. Spitta nahm 1885 eine Gesamtausgabe seiner Werke in die Hand, die mit 16 Bänden beendet wurde (Breitkopf & Härtel). Als tatkräftiger Förderer in Sachen Schützens darf Karl Riedel, der Dirigent des seinen Namen tragenden Leipziger Gesangvereins, nicht unerwähnt bleiben.

---

[1]) Mattheson, Ehrenpforte 322.

[2]) „Nun ihr edlen *Musici,*" heißt es darin, „ihr *Virtuosi* und treue *Clienten* eures eisgrauen *Senioris*, umfanget und begleitet mit Thränen den Körper des seeligen Herrn Kapellmeisters zu seiner Grabstätte. Machet und haltet anitzo ihm nach Churfürstlicher gnädiger Anordnung, die angestellte Kirchenmusik bei der Bestattung auf das Beweglichste, und wisset, daß ihm seine letzte Ehre zwar hiedurch erwiesen, die eurige aber hiedurch wachsen und euch bei hohen und niedrigen noch mehr beliebt machen werde. Hiermit trägt man Schützens Kunst samt seiner Hand zu Grabe, | Die unserer Hofcapell den besten Zierrath gabe; | Ein Mann der seinen Gott und Fürsten treu geliebt; | Dies ist die Grabeschrift, die ihm Chursachsen giebt."

Als Schüler Gabrielis und angeregt durch die dramatischen Bestrebungen der Italiener, insbesondere Monteverdis, hatte Schütz in sich aufgenommen, was die neue Zeit an Formen und Ausdrucksmitteln gewonnen hatte. Starker, lebhafter, charakter- und empfindungsvoller Ausdruck nicht nur der Gesamtstimmung, sondern auch der einzelnen Textbilder und der für den Inhalt bedeutsamen Worte ist ein Grundzug seiner Musik. Das Streben nach Individualisierung und dramatischer Lebendigkeit des Inhalts, häufig bis zur Wortmalerei vordringend, macht sich bei ihm in solcher Stärke geltend wie noch bei keinem seiner Vorgänger. Die Süßigkeit und Bitterkeit der Empfindungen, die Himmelsfreude, die Schärfe der Reue, der Stachel des Gewissens, alles findet bei ihm entsprechenden Ausdruck, teils durch charakteristische Bewegungen der Melodie, des Tonfalls, der Rhythmik, indem sie malend das Wortbild veranschaulichen, durch kunstvolle Verflechtung und Gruppierung einander Nachdruck verleihen oder sich als Kontraste gegenseitig erhellen und schärfer bestimmen; teils durch die Ruhe konsonierender Harmonien, durch die Herbigkeit dissonanter Zusammenklänge, von denen auch die schärfsten und einschneidendsten nicht ausgeschlossen bleiben, sobald es sich um ein treffendes Tonbild etwa für die Qual des Schuldbewußtseins, das Dunkel des Todes, die Schrecken des Gerichts handelt. Wie in den Zeiten altkirchlicher Tonkunst alle Leidenschaft durchaus verhalten und durch die Richtung aller Seelenkräfte auf das Gottheitsideal zurückgedrängt blieb, so strebte nun die neue Zeit nach deren Entbindung und Entfaltung in kunstgemäßen Grenzen, damit die Musik ihre volle Macht über die Gemüter offenbare. „Mit größerer Wärme," fährt Winterfeld fort, „in lauter, schneller, lebhafter das Gemüt anregenden Klängen tat sich diese Stimmung kund; aber nur solchen großen und vielseitig begabten Meistern wie Heinrich Schütz, in dessen Seele das Wesen der altkirchlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung nachklang — nur solchen blieb es vergönnt, auch innerhalb ihrer neuen Gestaltungs- und Ausdrucksweise jenen echt religiösen Sinn in der Kunst zu bewahren und auf die Nachkommen fortzupflanzen." Ungeachtet des engen Anschlusses an die Italiener ist Schütz seinem innersten Wesen nach Deutscher und Protestant geblieben. Hat er auch die Formen der protestantischen Kirchenmusik von ihrer bis dahin vorwaltenden Gebundenheit an das Kirchenlied so gut wie ganz abgelöst und dem freien Schaffen überwiesen, hat er das Gebiet des geistlichen Liedes und der

Choralbearbeitung nur ganz vorübergehend betreten, so kennzeichnet ihn doch die tiefe Versenkung in den Stoff, seine allseitige geistige Durchdringung, die Betonung des Wortes, das nicht allein seinem Gefühlsinhalt, sondern auch seiner lehrhaften und kirchlich-dogmatischen Geltung nach zum Ausdrucke gelangen soll, als den Deutschen und Protestanten. In seinem Schaffen erscheint alles, was bei seinen deutschen Vorgängern charakteristisch ist, nur in noch höherer Entwickelung; sein größeres Genie und der neugewonnene Reichtum an Mitteln brachten eine Fülle neuer Gestaltungen hervor, denen durchaus eine deutsche Seele innewohnt.

Schützens Werke sind sehr zahlreich, aber nur über einige der wichtigsten können hier Andeutungen gegeben werden. Auf die Madrigale von 1611 folgten zunächst die *„Psalmen David's Sampt Etlichen Moteten und Concerten“*, vom Autor selbst verlegt und zu Dresden 1619 gedruckt. Komponiert sind sie „mit acht und mehr Stimmen. Nebenst andern zweyen Capellen, daß dero etliche auff drey und vier Chor nach Beliebung gebraucht werden können“; außerdem ist ein Continuo „vor die Orgel, Lauten, Chitaron“ usw. dabei.

An den drei- und vierchörigen Stücken dieser Sammlung läßt sich die damals nach dem Vorgange der Italiener auch in Deutschland sehr verbreitete und mit Vorliebe ausgebildete Art, mit großen Chormassen zu musizieren, deutlich erkennen. Schütz selbst gibt Anweisungen dazu in einer dem Basso continuo dieser Psalmen beigedruckten Vorrede. Es besteht ein solcher Komplex aus einem oder zwei Hauptchören, die *Chori favoriti* heißen, weil sie der Kapellmeister „am meisten favorisiren und auffs beste und lieblichste anstellen soll“. Zu diesen Favoritchören treten als Verstärkung der Massenwirkung, „zum starken Gethön und zur Pracht“, noch einer oder mehrere andere hinzu, die sogenannten *Kapellen*. In den Schützschen Psalmen sind die „Kapellen“ aber keineswegs bloße Verdoppelungen der betreffenden Partien in den Favoritchören, sondern ihre Stimmen haben, soweit möglich, andere Tongänge und schließen sich nur in der Rhythmik ihren Favoritchören an. Außerdem kann man „in *disposition* und Anordnung der *Capellen* so zwey Chöricht, in acht nemen, daß die Chor creutzweiß gestellet werden, und daß *Capella* I dem andern *Coro Favorito*, und hingegen *Capella* 2 dem ersten etc. am nechsten sey“. Besetzt wurden die Kapellen entweder mit Singstimmen oder mit Instrumenten oder mit beiden zusammen. „Die *Capellen*, so mit hohen Stimmen gesetzet, seynd meistentheils auff Zinken und andere Instrument gerichtet, jedoch wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser.“ Die Favoritchöre hingegen sind zum Singen bestimmt, „wiewohl auch etliche der Psalmen sich nicht übel schicken, wann der höhere Chor mit Zincken, Geigen, der nidrige mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht, und auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt.“

Die Favoritchöre nannte man auch *Chori concertantes*, weil sie aus den Haupt- oder konzertierenden Stimmen bestehen „und unter einander

Concertiren und streitten, wer es unter ihnen zum besten machen könne. Darumb man denn zu solchen Stimmen die besten Cantores und Sänger ordnen mus, die nicht allein *perfect* und gewiß seyn, sondern auch auff jetzige neue Manier und Weise eine gute *disposition* zu singen haben, also daß die Wörter recht und deutlich pronunciret, und gleich als eine Oration vernehmlich daher recitiret werden; derer ursachen es die Itali auch bißweilen *Chorum recitativum* nennen". Der Ausdruck *Capella* oder *Chorus pro capella* bedeutete aber auch einen reinen Vokalchor ohne Instrumente, „welcher mit *Cantoribus* und Menschen Stimmen muß besetzet werden; als wenn in einem *Concert* der eine Chor mit *Cornetten*, der andre mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöitten und dergleichen Instrumenten, doch daß bei jedem Chor zum wenigsten eine *Concertat* — das ist, eine Menschen Stimme darneben geordnet: So ist meistenteils noch ein Chor darbey, wo alle vier Stimmen mit *Cantoribus* besetzt werden: denselben nun nennet J. Gabriel [Joh. Gabrieli] *Capellam*. Und kan ein solcher Chor oder *Capella*, weil sie mit unter die *Principal* Chor gehöret, durchaus nit außen gelassen werden" usw. Außerdem war die *Capella* oder der *Chorus pro capella* im heutigen Wortverstande ein Orchester, das dem Vokalchor als Begleitung beigegeben wurde. Vgl. Prätorius, *Syntagma mus.* III, 106, 114.

Interessant sind diese Schützschen Psalmen auch als erfolgreicher Versuch der Anwendung des neuen deklamatorischen und rezitierenden Stiles auf große Chormassen, „welcher biß *dato* in Teutschland fast unbekannt", „wie sich dann zu composition der Psalmen, meines erachtens fast keine bessere art schicket, denn daß man wegen der menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitire*", bemerkt Schütz in seiner gedachten Vorrede. So gelangt an „diejenigen, welche dieses modi keine Wissenschafft haben", fährt er fort, „mein freundlich bitten, sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht übereylen, sondern der gestalt das mittel halten, damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt und vernommen werden mögen. Im widrigen Fall wird eine sehr unangenehme Harmoney und anders nicht als eine *Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg darauß entstehen, der *intention* deß *Authoris* zu wider."

Zu den Hauptwerken unseres Meisters gehören die *Symphoniae sacrae*. Der erste, 1629 erschienene Teil war eine unmittelbare Frucht seiner ein Jahr vorher unternommenen italienischen Reise, der zweite kam erst 1647 und der beide an Bedeutung noch übertreffende dritte im Jahre 1650 heraus. Insbesondere merkwürdig ist diese Sammlung durch ihre durchweg von obligaten Instrumenten begleiteten Sologesänge für eine und mehrere Stimmen. Die Instrumente treten ganz selbständig auf, tragen eigene, neben den Singstimmen hergehende Motive vor oder führen den Hauptgedanken wechselweis mit ihnen durch und tragen so zur Belebung und Anschaulichkeit des ganzen Tonbildes weit mehr bei als vordem. Im Ausdruck und Aufbau der Formen dieser Gesänge waltet das konzertierende dramatische Element, das Einzelne wird zu einem vollen, in sich abgerundeten Tonbilde, das mit dem Ganzen jedoch

in geistigem Zusammenhange steht, mit Verwandtem verknüpft, durch einheitliche Gegensätze verstärkt und erhellt wird; das Grundgefühl kommt nicht mehr nur seiner Gesamtstimmung nach zur Erscheinung, sondern es werden auch seine verschiedenen Phasen und Modifikationen durchgebildet und veranschaulicht, damit das Ganze mit um so größerer Lebenswahrheit an uns herantrete und uns um so entschiedener zum Miterleben bestimme. Zur höheren Entfaltung des ausdrucksvollen Sologesanges (der Arie, des Duetts) hat Schütz sehr viel beigetragen, vielleicht ebensoviel wie irgend einer seiner italienischen Zeitgenossen. Mehr noch als alle diese zusammen hat er für den dramatischen Chorstil getan. Seine *Geistlichen Konzerte* (Dresden 1636, 1639) sowie die fünf- bis siebenstimmigen Motetten der unter dem Namen *Musicalia ad chorum sacrum* zu Dresden 1648 ans Licht getretenen Sammlung stehen in der Mitte zwischen alt und neu; sinnvoll und tief in der Erfassung des Textes, kunstreich und gediegen in der Arbeit, schließen sie sich mehr dem Konzert- und Madrigalstil als dem alten Motettenstil an, womit eine freiere, auf tiefes Verständnis ihres inneren Wesens gegründete Behandlung der Kirchentöne zusammenhängt.

Daß Schütz eine Oper (*Dafne* 1627), die erste in deutscher Sprache, komponiert hat, erinnert sich der Leser von früher her, zugleich aber auch, daß sie wahrscheinlich bei einem Brande 1760 verloren gegangen und nichts daraus bekannt geworden ist. Dasselbe Schicksal hat die Musik zu einem Ballett „Orpheus und Euridice“ ereilt (1638 zur Vermählung Herzog Johann Georgs II. aufgeführt). Ein Ballett „Von Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten“ (erst 1678 aufgeführt) wird Schütz zugeschrieben, rührt aber sicher nicht von ihm her. Seine dramatischen Kirchenwerke sind uns fast alle aufbewahrt, nämlich eine *Auferstehung*, die *Sieben Worte*, vier *Passionen* nach den vier Evangelisten und ein Weihnachtsoratorium. Das älteste derselben ist die im Jahre 1623 zu Dresden gedruckte *Auferstehung*.[1]) Den Anfang dieses Werkes macht ein kurzer sechsstimmiger Introitus für zwei Diskante, Alt, zwei Tenöre und Baß ohne Begleitung über die nach altertümlicher Weise das heilige Ereignis ankündigenden Worte „Die

[1]) Der vollständige Titel lautet: „*Historia* der fröhlichen und siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers *Jesu Christi*. In Fürstlichen Kapellen oder Zimmern umb die Osterliche Zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zugebrauchen. In die Musik übersetzet durch *Henrich Schützen*, Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Kapellmeistern. Gedruckt zu Dressden, in Churf. Sächs. Officin durch Gimel Bergen. Im 1623. Jahr.“ Im 1. Bande der Gesamtausgabe.

Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird"; es schließt mit einem breit ausladenden, von vier Violen begleiteten Doppelchor „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum usw." Im Verlaufe der Handlung tritt der Chor nur einmal auf als die „Elf zu Jerusalem"; er singt „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden", sechsstimmig, in seinem raschen Durcheinandersprechen auf demselben Tone mit lang gezogenen Kadenztönen ein Bild der Überraschung und des nachdenklichen Erstaunens darbietend. Die Reden der handelnden Personen des Dramas sind nach alter Weise mehrstimmig, und zwar zweistimmig mit Generalbaß, immer imitierend geführt, die des Jesus für Tenor und Alt, der Magdalena für zwei Soprane, des Jünglings am Grabe für zwei Alte. Doch sagt Schütz in einer dem Continuo beigegebenen Vorrede, es könnten diese Stimmen entweder beide gesungen, oder nur eine gesungen und „die andere *Instrumentaliter* gemacht, oder auch, *si placet,* gar ausgelassen werden". Die Hohenpriester singen dreistimmig; Cleophas und sein Gesell, sowie die zwei Engel am Grabe duettieren miteinander. Der Evangelist rezitiert durchweg einstimmig, und zwar im gregorianischen Choraltone (s. oben S. 283 f.), der aber an Redeeinschnitten und bedeutenderen Momenten in mehr melodischen Tonfall übergeht, nicht selten auch malende Elemente in sich aufnimmt, wie uns denn z. B. das Wegwälzen des Steins, das Laufen der Maria Magdalena und des Jüngers, die Verwunderung des Petrus und anderes mehr durch charakteristische Tonbewegungen veranschaulicht wird. Weihe und Feierlichkeit strömen diese Schützschen Töne aus; man wird an alte deutsche Altargemälde erinnert, wo vieles noch eckig und allzustreng gehalten, aber alles mit Stimmung übergossen ist. Wer eine Probe für Schützens harmonische Herbheit haben will, schlage die Antwort der beiden Engel „Weib, was weinest du" auf und sehe mit Staunen, wie mächtig die frei einsetzenden Dissonanzen in dieser Umgebung wirken.

Für die Begleitung der Rezitation des Evangelisten und diese selbst gibt Schütz selbst wiederum Fingerzeige in der Vorrede. „Der Evangelist," sagt er, „kann in ein Orgelwerk, *Positiv,* oder auch in ein *Instrument,* Lauten, *Pandor* etc. nach gefallen gesungen werden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zu erinnern, dass, so lange der *Falsobordon* in einem Ton [der Sprechton in der Psalmodie] währet, er auf der Orgel oder Instrument mit der Hand immer zierliche und *appropiirte* Läufe oder *passaggi* darunter mache. Wann man es aber haben kann, ist besser, dass die Orgel und anderes

hier ausbleibe, und anstatt derselben nur vier *Violen di gamba* (welche hierbei auch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden. Es will aber von nöthen seyn, dass die vier Violen mit der Person des Evangelisten sehr fleissig *practicirt* werden, folgender massen: Der Evangelist nimmt seine *partey* für sich und *recitiret* dieselbe ohne einigen Takt, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, hält auch nicht länger auf einer Silben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verständlichen Reden zu thun pfleget. So dürfen die Violen auch auf keinen Takt, sondern nur auf die Wort, welche der Evangelist *recitiret*, und in ihren *parteyen* unter den *falsobordon* geschrieben sind, achtung geben, so kann man nicht irren. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen *passegiren*, wie im *falsobordon* gebräuchlich ist, und einen guten *effect* giebt.“ (Vgl. S. 66 f.)

Ist schon dies Werk ein Beispiel für das Eindringen des konzertierenden Gesangs in die alte Form der Passion, so steht es doch noch zurück hinter den dem Jahre 1645 angehörenden *Sieben Worten*[1]), die sowohl in der Durchbildung der Einzelheiten wie auch in der inneren und äußeren Harmonie, in der merkwürdig abgerundeten Gesamtform einen wesentlichen Fortschritt bekunden. Einleitungs- und Schlußchor sind nicht mehr jene kurzen Sätzchen über die Titel- und Schlußworte (S. 291), sondern haben Bezug auf den Inhalt und geben sich als breit und voll angelegte motettenartige Gesänge zu fünf Stimmen; der wundervolle Einleitungschor ist beziehungsreich aus dem Choral „Da Jesus an dem Kreuze stund“ entwickelt. Nach diesem nur mit einem Orgelcontinuo versehenen Chor hebt eine mysteriös klingende Symphonie von Streichinstrumenten an; dann folgt das Evangelium, die Symphonie wird wiederholt, worauf die ideal gedachte Gemeinde in dem herrlichen Schlußchor: „Wer Gottes Marter in Ehren hat“ Betrachtungen über den Opfertod Christi als Mittel zum ewigen Leben anstellt. Die Einzelreden Jesu und der übrigen Personen sind einstimmig und zwar in ariosem, zwischen gewöhnlicher Rezitation und ausgebildeter Melodie die Mitte haltendem Rezitativ geschrieben. Nichts mehr erinnert an Psalmodie und Kollektenton (S. 283), nichts aber auch an das hin und her flackernde leidenschaftliche Rezitativ der italienischen Opern- oder Oratorienkomponisten. Alles in dieser Rezitation ist ernst, feierlich und würdig; die ideale Ruhe der meist einfachen Tonfortschreitungen ist auch in erregten Momenten niemals aufgegeben. Daher fordert das Verständnis dieser Gesangsweise beim Anhören einige Ab-

[1]) „Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt von Hrn. Heinrich Schützen, Chur S: Kapellmeistern“. Ebenfalls im 1. Bande der Gesamtausgabe.

straktion von der gewohnten stärkeren Färbung und Deutlichkeit des Ausdrucks unserer Tage, und mag manchem modernen Ohre anfänglich monoton erscheinen. Bei näherem Eingehen aber offenbaren sich mannigfaltige Züge melodischer Schönheit und deklamatorischer Charakteristik; die Einfachheit tritt uns nicht als Armut entgegen, sondern als objektive Stilwahrheit, als eine dem heiligen Inhalt entsprechende Mäßigung der Tonsprache. Der Evangelist rezitiert zu Anfang ebenfalls einstimmig, aber in der Sterbeszene Christi, vor und nach dem „Eli" und den Worten „Ich befehle meinen Geist in Deine Hände", breitet er sich zu altertümlicher Mehrstimmigkeit aus, wird zum Soloquartett und versinnlicht in dieser Vereinigung aller vier Hauptstimmengattungen gleichsam die Beteiligung der ganzen Menschheit an den letzten leidenden Handlungen des Erlösers. Welche merkwürdig geheimnisvolle und feierliche Haltung die Schlußszene durch diese Mehrstimmigkeit des Evangelisten erhält, läßt sich besser empfinden als beschreiben. Und noch eine kleine Merkwürdigkeit findet sich in den „Sieben Worten" zum ersten Male: Der Evangelist und die anderen Personen singen stets nur zur Orgel, die Reden Jesu aber sind von Streichinstrumenten begleitet, welche seine Erscheinung und Worte gleichsam ideal färben, mit einem Heiligenschein umgeben, wie wir das später in Bachs Matthäuspassion wiederfinden. Dramatische Chöre kommen in diesem Werke noch nicht vor. Seine Wichtigkeit liegt in der Vollkommenheit und Abrundung der Gesamtgestalt, in der Übertragung der freien, dem Ausdrucke folgenden Rezitation auf das kirchliche Drama. Nach mehr als zweihundertjähriger Vergessenheit haben die Sieben Worte in neuerer Zeit wieder verschiedene öffentliche Aufführungen erlebt und so manchen erbaut, der das Edle und Bedeutsame auch in fremdem Gewande zu erkennen vermag.

Den in der Auferstehungshistorie und in den „Sieben Worten" beschrittenen Weg ist Schütz in seinen vier *Passionen* nicht weiter gegangen. Er kehrte hier wieder zu der altertümlichen Form der unbegleiteten Choralpassion (S. 288) zurück.

Die Schützschen Passionen sind zugleich mit den vorher genannten Kirchenwerken im 1. Bande der Spittaschen Gesamtausgabe veröffentlicht. Es sind vier: nach Matthäus, Markus, Lukas, Johannes. Nur die Johannespassion liegt in einer Handschrift aus Schützscher Zeit vor, datiert Weissenfels, den 10. April 1665. Die Kenntnis der übrigen, die nach Johannes mit eingeschlossen, ist uns durch Abschriften des Dresdener Kantors Joh. Zacharias Grundig, um 1700 angefertigt, überliefert. Die Matthäus-

passion ist mit 1666 datiert, während die Lukas- und Markuspassion bestimmte Schlüsse auf ihre Entstehungszeit nicht zulassen. — Durch die Spittasche Neuausgabe ist jene von Carl Riedel, dem Begründer des seinen Namen tragenden Leipziger Vereins, überflüssig geworden. Diese nahm aus allen vier Passionen die „besten" Sätze und vereinigte sie zu einem neuen Ganzen unter Hinzufügung einer Begleitung zu den Solopartien. Neuere Aufführungen in der Originalgestalt haben gezeigt, daß es einer solchen Begleitung nicht bedarf. Bemerkt sei auch, daß die Echtheit der Markuspassion von vielen angezweifelt worden ist. — Eine treffliche Analyse dieser Werke gab H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, (1905), S. 24 ff. Dazu auch Fr. Spitta, Die Passionen von H. Schütz, 1885; derselbe im Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig 1906.

In der Behandlung der Soliloquenten (Einzelsänger) weicht Schütz mehrfach von der herkömmlichen Form ab. Während in der Markuspassion der alte, übliche Passionston beibehalten ist — ein Grund, sie früher als die andern anzusetzen —, verläßt ihn Schütz in der Matthäus-, Lukas- und Johannespassion. Er geht über die stereotype Formelsprache hinaus und schafft in jedem der drei Fälle eine neue Rezitationsweise, die sich äußerlich zwar an die gegebenen Linien des Passionstons anschließt, innerlich aber etwas ganz Neues ist: ein schrittweis den herrschenden Empfindungen nachgehendes, mit den herrlichsten und eigentümlichsten Wendungen ausgestattetes, doch noch immer völlig unbegleitetes Rezitativ. In der Matthäuspassion ist dieser ausdrucksvolle Schützsche Sprechgesang zur höchsten Blüte gelangt, und es gewährt einen eigenartigen Genuß, deren Soli auf die Tiefe des oft nur in geringfügigen melodischen Ausbiegungen bestehenden Affektausdrucks hin zu studieren. Die Worte „Eli, Eli" bilden auch hier, wie schon in den älteren, vor-Schützschen Passionen, den Gipfel der Erregung und den Höhepunkt der Musik. Die Hinneigung Schützens zu dramatischen, spannenden Wirkungen kommt aber in noch höherem Grade in den „Turbae", in den Volks- und Jüngerchören, zum Vorschein. Sie enthalten vortreffliche Grundzüge eines echt dramatischen Chorstils; sie schildern die das Volk beherrschenden Gefühle und Leidenschaften mit der lebenswahren Anschaulichkeit wirklicher Hergänge, sind aufs schärfste der seelischen Verfassung der einzelnen Gruppen angepaßt und greifen energisch und überzeugend in den Verlauf ein. Die Jünger, schüchtern den Heiland fragend „Herr, bin ichs?", oder vor Zorn bebend „Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen?", das Volk, Jesum verhöhnend „Sey gegrüsset, lieber Judenkönig", in wildem Tumult seine Kreuzigung und die Losgabe des Barrabas

fordernd, die Kriegsknechte um den Mantel des Heilandes würfelnd — alle diese Momente und Gruppen der evangelischen Geschichte treten als lebenswahre Handlungen und Gestalten vor unser geistiges Auge. Wird der Vortrag der Solopartien der wechselnden Erregung oder Beschwichtigung der Leidenschaften in hinreichendem Maße gerecht, so dürfte der Widerspruch kaum zu bemerken sein, der zwischen der Einfachheit der Rezitation und der kunstvollen Faktur der Chorgesänge besteht.

Aber auch die letzten Konsequenzen, die sich aus seinem Passionsschaffen ergaben: der Fortschritt zum wirklichen Oratorium, hat Schütz zu ziehen nicht unterlassen. Kurz vor der Komposition der Johannespassion war er mit einem Weihnachtsoratorium „Historie von der Geburt Jesu Christi" hervorgetreten, dem ersten deutschen Oratorium, das von allen Mitteln der damaligen Kunstmusik Gebrauch macht und über die Form eines bloßen Dialogs hinausgeht.

Schütz selbst gab nur die Evangelistenstimme des Werks 1664 in den Druck in der Überzeugung, daß die Eigenart und Schwierigkeit der Arien und Chöre außerhalb Dresdens nicht zu befriedigenden Aufführungen führen würden. Die nur handschriftlich hergestellten Stimmen der übrigen Teile der Komposition waren bis vor kurzem verschollen; sie wurden 1908 in der Universitätsbibliothek zu Upsala beinahe vollständig wieder aufgefunden und als Supplementband 17 der Schützausgabe veröffentlicht. Ein Klavierauszug erschien bei Breitkopf & Härtel.

Das Weihnachtsoratorium von Schütz besteht aus einer Evangelistenpartie, die im freien, affektvollen Stile des italienischen Rezitativs mit Orgel gesetzt ist, aus einem Einleitungs- und Schlußchor, und acht „Intermedien", d. h. Solo- und Choreinlagen. Die Soli verteilen sich auf den Engel der Verkündigung (Sopran) und Herodes (Baß), die Chöre auf Engel, Hirten, Weisen aus dem Morgenlande und Hohepriester. Jedes dieser Intermedien zeugt von der eminent sicher und frei gestaltenden Hand, von der Sinnigkeit und poetischen Anlage des großen Meisters, mag es sich um die friedvolle Klarheit des Engelsanrufs „Fürchtet euch nicht", um Herodes' Hinterlist und Schadenfreude, um die Geschäftigkeit der eilenden Hirten, die Ungeduld der in Marschrhythmus antretenden drei Könige oder um die Gespreiztheit der Hohenpriester handeln. Frische, herrliche Melodik belebt die Sätze, kleine malerische Züge verdeutlichen hervortretende Worte, und selbst das Leitmotiv findet sich bereits angedeutet in den wiegenden, zuerst im Intermedium Nr. I, später in Nr. VII und VIII wieder erscheinenden Baßfiguren,

zu denen jedesmal zwei Violen ein träumerisches Wiegenlied singen: eine Anspielung auf die alte Weihnachtssitte des „Kindelwiegens". Ist Schütz in diesen Gesangsformen völlig neu und bahnbrechend gewesen, so nicht minder auch in der charakteristischen Behandlung der Instrumente. Jedes der Intermedien wird — mit Ausnahme der drei Engelsarien, zu denen jedesmal ein Violenpaar tritt — von andern Instrumenten begleitet: der Hirtenchor mit zwei Flöten und Fagott, der Chor der drei Könige mit Violinen, der Hohepriesterchor (für vier Bässe!) von zwei Posaunen, die Arie des Herodes „Ziehet hin" mit zwei Trompeten. Im Anfangs- und Schlußchor tritt ein Orchester von Violinen, Viola und Posaunen zusammen. Wohl war eine derartig konsequent durchgeführte Instrumental-Charakterisierung nichts ganz Neues — Schütz selbst hatte früher bereits Ansätze dazu gemacht und konnte sich auf die italienische Oper, etwa auf Monteverdi, berufen — aber die Art, wie er die Instrumente hier in die geistliche Historie hineinzieht, steht bisher ohne Vorbild da. Wie hoch überdies seine Kunst im Rezitativ seit der Auferstehungshistorie gestiegen war, lehrt jeder Abschnitt der an ergreifenden Momenten reichen Evangelistenstimme, vor allem die Stelle nach dem 7. Intermedium „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret". Gegen seine feine, bis ins Einzelne ausgemeißelte Deklamation, gegen die trotz aller Einfachheit musterhafte Behandlung der Form und nicht zuletzt gegen die Tiefe seines Empfindens sticht das italienische Oratorium des 17. Jahrhunderts bedeutend ab. Während der Italiener Zerstreuung und erbauliche Unterhaltung im Oratorium suchte und fand, ging Schütz auf Erregung von Andacht und lebhaftem Mitempfinden der heiligen Geschichte aus. Sein Weihnachtsoratorium ist ein hell abgetöntes, freudedurchwehtes Seitenstück zu den ernsten Passionen und den „Sieben Worten" und als solches eine Perle unter seinen Schöpfungen.

Dialogische Szenen und dramatische, durch den Schrifttext dargebotene Bilder hatte Schütz schon vorher öfters bearbeitet, zwar nicht in geschlossener oratorischer, sondern in motettischer Form. Wir haben von ihm einen großen, mehrstimmigen Weihnachtsdialog „Siehe, es erschien der Engel des Herrn" (Symph. sacrae III, 1650), einen Dialog „Maria und der Engel" (1639), einen, der die Szene des Wiederfindens Jesu im Tempel ausführt (1650); ein viertes Stück behandelt unter Teilnahme eines Posaunenorchesters Davids Vorwürfe an Absalon. Auf eins dieser gewaltigen

und in großem Maßstabe entworfenen Tonbilder mag, da es ziemlich bekannt ist, etwas näher eingegangen werden. Es ist die „Bekehrung Pauli" durch die Stimme vom Himmel oder vielmehr nur diese selbst.[1]) Schütz hat dies Ereignis nicht nur nach seiner religiösen Idee und Bedeutung für den Gläubigen aufgefaßt, sondern die Erscheinung selbst, wie sie die Bibel erzählt, in einer Art von szenischer Form darzustellen versucht. Und zwar auf eine großartige, meisterhafte Weise. Den Kern bildet ein sechsstimmiger Hauptchor für zwei Bässe, Tenor, Alt und zwei Soprane, in den aber in besonderen Höhemomenten noch ein Komplex von acht andern Stimmen (zweimal zwei Bässe und ebensoviel Soprane) eingreift; zu dieser vierzehnstimmigen Masse gesellen sich noch zwei Violinen und Continuo (Orgel). Die beiden Bässe des Hauptchors heben, wie etwa aus dunkler Tiefe ein schwacher Lichtschein hervorbricht, leise an mit dem Rufe „Saul, Saul, was verfolgst du mich", der darauf im Tenor und Alt, in den beiden Sopranen desselben Chores sowie in den Violinen nachklingt, worauf die ganze Masse im *forte* einstimmt, doch sogleich wieder zum *piano* zurückfällt. Nun mischen sich einzelne Stimmen hinein mit der warnenden Erinnerung „Es wird dir schwer werden wider den Stachel zu löcken", wozu der Mahnruf „Saul, Saul" immer mächtiger und dringlicher im vollen Chore erschallt, im Tenor lang aushaltend und stufenweise sich steigernd durch die ganze Stimmenmenge gewaltig hindurchklingt, bis er, schwächer werdend, endlich im *pianissimo* nur zweier Stimmen austönt und die ganze Vision gleichsam wieder in ein Nichts verschwinden läßt. Seiner packenden Wirkung wegen hat dieses Stück von allen Schützschen Kompositionen, nachdem es von Winterfeld 1834 wieder veröffentlicht worden war, die meisten Aufführungen erlebt. Wenn auch ohne gleich gewaltige Seitenstücke, bieten Schützens übrige Chorkompositionen noch eine solche Fülle des Edlen, Großen und Erhebenden, daß der Wunsch, sie unserm Kirchenkonzert häufiger zuzuführen, nur berechtigt ist.

Eine Reihe ausgezeichneter Schüler setzte Schützens Lehren fort: Christoph Bernhard, Matthias Weckmann, Adam Krieger, Heinrich Albert u. a. Bernhard, geboren 1692 in Danzig, wirkte seit 1655 mit Unterbrechung (1664 bis 1674 in Hamburg) bis 1688 als Kapellmeister in Dresden, also an der ehe-

[1]) Gedruckt in Bd. 10 der Gesamtausgabe. Auch in K. v. Winterfelds Johannes Gabrieli, III, 92.

maligen Wirkungsstätte Schützens; Weckmann wurde, nachdem er nacheinander in Dresden, Kopenhagen und wieder in Dresden Stellen innegehabt, als Organist an die Jakobikirche nach Hamburg berufen, wo er 1674 starb. Beide haben sich als treffliche Kirchenkomponisten ausgezeichnet mit Solo- und Chorkantaten, Dialogen, Motetten, die in vielen Zügen denen von Schütz gleichen, aber nichtsdestoweniger reich an persönlichen Zügen sind.[1]) Weckmann steuerte zudem wichtige Beiträge zur Klavierliteratur bei und hat das Verdienst, im Jahre 1668 ein „Collegium musicum", d. h. eine Art von Konzertverein in Hamburg gegründet zu haben, der in regelmäßigen geistlichen Konzerten „die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden usw." aufführte und seinen Mitgliedern Gelegenheit bot, mit eigenen Kompositionen hervorzutreten. Mit besonderer Liebe wurde der geistliche Dialog und das damals in Deutschland noch fast gar nicht bestellte Oratorium gepflegt, dem Weckmann und Bernhard, dazu Joh. Rosenmüller und Caspar Förster fleißig zusprachen. Leider ging mit Weckmanns Tode (1674) dieses Collegium ein, um sehr bald der Oper seinen einflußreichen Platz im städtischen Musikwesen Hamburgs zu überlassen, doch hat es bestens den Boden mit vorbereiten helfen, auf dem wenige Jahrzehnte später Keisers und Matthesons, noch später Telemanns und Ph. E. Bachs große Passionen und Oratorien erwuchsen. Das Erbe Hamburgs trat schon 1673 Lübeck an, wo um die Mitte des Jahrhunderts als Organist der Marienkirche Franz Tunder (gest. 1667) wirkte. Sowohl dieser wie auch sein Nachfolger und Schwiegersohn, der berühmte Orgelspieler **Dietrich Buxtehude** (1637 bis 1674), haben die Kantate, Motette, das Kirchenkonzert gepflegt und eine Anzahl herrlicher, sinniger Stücke der mannigfachsten Art und Gestaltung hinterlassen.[2]) Was das Weckmannsche Collegium musicum für Hamburg, das wurden in der Folgezeit in Lübeck die unter Buxtehude alsbald schnell emporblühenden „Abendmusiken". Es waren das geistliche Musikaufführungen, die sich den Nachmittagsgottesdiensten der letzten fünf Sonntage vor Weihnachten (mit Ausschluß

---

[1]) Eine Auswahl von Gesangswerken beider Meister im Neudruck im 5. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst (M. Seiffert); s. auch M. Seiffert, Matth. Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg, in Sammelbände der Int. Musikgesellschaft 1900.

[2]) Neudruck Tunderscher Gesangswerke im 3. Bande, Buxtehudescher im 14. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst (M. Seiffert).

des 1. Advents) angliederten und schon unter Buxtehude, mehr noch unter seinen Nachfolgern, eine Hauptpflanzstätte des deutschen Oratoriums wurden. Von den oratorischen Abendmusiken Buxtehudes ist außer einigen Texten nichts mehr erhalten, dagegen liegen mehrere Kantaten und Dialoge vor, die allem Anschein nach in diesen Konzerten zur Aufführung kamen. Im Jahre 1810 erst gingen die „Abendmusiken" ein und wurden durch alljährliche Karfreitagskonzerte ersetzt.[1])

Unter den Meistern, die mit Schütz die Hinneigung zum solistischen Kunstgesang und zum konzertierenden Stil teilten, sind die bedeutendsten: Schein, Rosenmüller und Hammerschmidt; hinsichtlich der Melodieerfindung steht ihm Heinrich Albert nahe. **Johann Hermann Schein** war 1586 zu Grünhain in Sachsen geboren, kam 1599 nach Dresden als Diskantist der Hofkapelle, studierte später (von 1607 an) in Leipzig Jura und fand, nachdem er vorübergehend am Weimarer Hofe Kapellmeisterdienste verrichtet, 1615 eine Lebensstellung als Nachfolger des Calvisius als Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, in welchem Amte er 1630 gestorben ist. In Italien ist Schein, soviel bekannt, niemals gewesen; vielmehr waren es die Werke des Prätorius, Hasler und Schütz, daneben natürlich diejenigen großer Italiener selbst (z. B. des Viadana), die ihn mit italienischer Weise bekannt machten; ihnen schließt er sich an sowohl in seinen vierstimmigen Konzerten vom Jahre 1612 als auch in seinem 31 Tonsätze zu fünf und zwölf Stimmen enthaltenden *Cymbalum Sionium* 1615. Seine *Opella nova* (in zwei Teilen 1618 und 1626) sind eine Sammlung von Kirchenweisen in konzertmäßiger Behandlung für verschiedene Stimmen mit Generalbaß, und die 26 Gesänge zu fünf bis sechs Stimmen, die eins seiner wichtigsten Werke, nämlich das „Israelis Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlin" 1623, ausmachen, sind, wie auch der Titel besagt, auf eine „sonderbar anmuthige Italian-Madrigalische Manier" gesetzt. In seinem Cantional[2]) zeigt er sich nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Dichter und Erfinder schöner Melodien, deren verschiedene noch heute im kirchlichen Gebrauche sind

---

[1]) K. Stiehl, Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck, 1886; M. Seiffert, Jahrbuch Peters 1902, S. 16 ff. und Vorrede zu obengenanntem Neudruck.

[2]) *Cantional* oder *Gesangbuch Augsburgischer Konfession* mit vier bis sechs Stimmen componirt von Joh. Herm. Schein (Leipzig) in Verl. des *Autoris* 1627, enthält 286 Gesänge; unter den Melodien sind 57 und unter den Dichtungen 43 von Schein selbst. Eine zweite, vermehrte Auflage erschien Leipzig 1645.

(„Auf meinen lieben Gott", „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'", „Zion klagt mit Angst und Schmerzen"). Auch den weltlichen Gesang hat er durch schöne Lieder bereichert (*Venuskräntzlein*, fünfstimmig, 17 Lieder und 8 Instrumentalstücke, von ihm noch als Leipziger Student komponiert und mit seinem Bildnis geschmückt, zu Wittenberg 1609 gedruckt; *Musica boscareccia*, Waldliederlein, auf italienische villanellische Invention zu drei Stimmen, Leipzig 1621). In der zweitgenannten Sammlung begegnet man — vielleicht zum erstenmal in Deutschland — dem von Instrumenten begleiteten einstimmigen Liede. Unter den sechs Möglichkeiten nämlich, die Schein für die Besetzung und Ausführung der Stücke der *Musica boscareccia* zur Wahl stellt, steht als fünfte angegeben: „daß man Soprano I viva voce singen, Soprano II aber auff einem Violin oder Flötlein, und den Baß auff jetzt gedachter Instrumenten einem [Posaune, Fagott, Kontrabaß] darzu machen lasse." Voll köstlicher, auf italienische Vorbilder zurückgehender und doch mit deutsch-sinnigen Zügen untermischter Musik sind auch die *Diletti pastorali* (Hirtenlust), 1621; schwungvoll und humoristisch gibt sich der *Studentenschmaus*, dessen erste Nummer, das mit einem Chorrefrain höchst drastisch gestaltete Trinklied „Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein, laßt uns einmal fein lustig sein", Scheins Sinn für Humor ebenso hervortreten läßt wie so manches schalkhafte Liebeslied in der Musica boscareccia. Bei seinen Zeitgenossen stand er in großer Achtung, man nannte Schein, Schütz und den berühmten Orgelmeister Scheidt „die drei großen S". Sein Chorsatz ist vielleicht nicht immer so klar und wohl disponiert wie der Schützsche, aber reich an mächtigen polyphonen Wirkungen, zu denen schlicht-sinnige Auslegungen der Textworte kommen.[1]) — **Johann Rosenmüller,** zu Ölsnitz im Vogtland geboren, war 1640 Student, 1642 Kollaborator an der Leipziger Thomasschule und darauf wahrscheinlich Präfekt des Thomaschors und Amanuensis des durch körperliches Leiden an seiner Amtstätigkeit verhinderten Kantors Tobias Michael. Gewiß wäre er dessen Nachfolger geworden, wenn seine Sittlichkeit mit seinem Genie auf gleicher Höhe gestanden hätte; er wurde 1655 ins Gefängnis gesetzt, entfloh aber nach Hamburg und von da nach Italien.

---

[1]) Eine hochverdienstliche Gesamtausgabe seiner Werke ist von A. Prüfer in Angriff genommen (Leipzig, Breitkopf & Härtel), der zugleich eine Biographie Scheins (1895) und eine Beurteilung seiner Stellung als Lied- und Instrumentalkomponist (1908) beigesteuert hat. Über Scheins Suiten s. oben S. 239.

Er hielt sich zu Venedig auf und stand im Umgang mit den dortigen Meistern, bis er 1674 nach Wolfenbüttel berufen wurde, wo er 1684 gestorben ist. Am bekanntesten wurden seine drei- bis siebenstimmigen *Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift* usw., Leipzig 1648 und 1652, konzertmäßig behandelt und teils von Instrumenten begleitet. Wie Schein, so hat sich auch Rosenmüller in der Komposition von mehrstimmigen Kirchen- und Kammersonaten ausgezeichnet (1645, 1654 und später) und wird mit unter den ersten genannt, die an die Spitze der Suite eine italienische *Sonata* (Sinfonia) setzten (S. 242).[1] Mattheson rühmt im „Vollk. Kapellmeister" S. 84 seine Kirchensonaten (1682) als kräftig und tonreich; ebenso ist Scheibe (Krit. Mus. S. 651) voll des Lobes über seine Musik. Drei Kirchenmelodien werden ihm zugeschrieben: „Welt ade, ich bin dein müde", „Alle Menschen müssen sterben" und „Straf mich nicht in deinem Zorn". Letztere soll er mit dem ebenfalls von ihm gedichteten Text an Johann Georg gesandt haben, als er nach seiner Entweichung aus Leipzig um Begnadigung bat, die ihm nicht gewährt wurde. Ein Schüler von ihm war Johann Philipp **Krieger**,[2] von 1680 an mehr als 40 Jahre lang Kapellmeister Johann Adolfs von Weißenfels, tüchtiger Klavierspieler und Organist, von dessen Arbeit auch verschiedene Opern zu Hamburg, Weißenfels und Braunschweig aufgeführt wurden. Aus verschiedenen derselben wurden Arien und Duette gedruckt und 1690 und 1692 in zwei Sammlungen, die eine 108, die andere 83 Stück enthaltend, herausgegeben. Berühmt waren auch seine Instrumentalsonaten, die vielfach französische Einflüsse verraten; bemerkenswert sind darunter vor allem die Sonaten für Violine, Gambe und Generalbaß op. 2 von 1693, in denen der damals noch junge konzertierende Stil stark ausgeprägt hervortritt. Auch **Andreas Hammerschmidt** gehört zu den mit Heinrich Schütz nach einem Ziele Strebenden und ist unter ihnen einer der edelsten. Er war 1612 zu Brüx in Böhmen geboren,

[1] Neuausgabe der Suiten von 1670 in Bd. 18 der Denkmäler deutscher Tonkunst (K. Nef). Über die Suitenkomposition dieser Zeit s. auch K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902 (im Anhang mehrere Suitensätze Rosenmüllers).

[2] Geb. zu Nürnberg 1649. Rosenmüllers Kompositionsunterricht genoß er 1672 zu Venedig, als er schon Bayreuthischer Kammerorganist und Kapellmeister war. Er starb 1725. S. Mattheson, Ehrenpforte 147, wo auch ein Verzeichnis seiner gedruckten Werke steht. Sein jüngerer Bruder, Johann Krieger, geb. 1652, gest. 1735 in Zittau, war ein vortrefflicher Kontrapunktist und Organist und als solcher auch von Händel geschätzt.

1635 Organist zu Freiberg und von 1639 bis zu seinem Tode 1675 in gleicher Stellung an der Johanniskirche in Zittau. Seine Werke sind sehr zahlreich und waren außerordentlich verbreitet; sie bestehen aus geistlichen Konzerten (1638 und 1641), *Dialogi* oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele (1645),[1] Messen, Motetten und Konzerten zu fünf bis zwölf und mehr Stimmen (1648), musikalischen Gesprächen über die Evangelien (1655), „Fest- und Zeitandachten" (1671) und verschiedenen anderen Gesängen und Instrumentalstücken. Nicht so hoch begabt und in dem Sinne schulebildend wie Schütz, dessen warmer Verehrer er war, hat er doch geschichtliche Bedeutung durch seine Verknüpfung des Kirchenliedes mit dem Kunstgesange, die sich bei Schütz fast ganz voneinander lösten. Die Art und Weise, wie er Schriftwort und Kirchenlied oder auch ein Lied mit dem andern dialogisierend verbindet, eins in das andere beziehungsreich, erklärend, bekräftigend hineintönen läßt, deutet wenigstens der Grundidee nach schon auf die Kantate zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Außerdem sind Hammerschmidts Gesänge sinnig in der Auffassung der Texte, angenehm und von großer Keuschheit der Erfindung, klar und wohltönend im Gesange. Seine Grabschrift in der Zittauer Kreuzkirche nennt ihn „den edlen Schwan, der nun vor Gottes Thron den Chor der Engel vermehre, Deutschlands Amphion, Zittaus Orpheus". Endlich ist noch zu nennen **Heinrich Albert**, ein Vetter und Schüler des Heinr. Schütz, geboren 1604 zu Lobenstein im Vogtland, Organist zu Königsberg 1630 und daselbst 1651 gestorben, Komponist und auch Dichter zahlreicher geistlicher und weltlicher Melodien. Seine Gesänge, die mit Ehren an der Spitze der Entwicklung des deutschen begleiteten Kunstliedes stehen und geschrieben sind auf Dichtungen von Simon Dach, ihm selbst, dem preußischen Sekretär Robert Roberthin und anderen, erschienen unter dem Titel *Arien, Etliche theils Geistliche, theils Weltliche, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe etc., zum Singen und Spielen gesetzt,* in acht Teilen, zuerst in einzelnen Stimmbüchern, dann von 1642 bis 1650 in Partitur.[2] Für ihre allgemeine Beliebtheit spricht, daß sie verschiedentlich neu aufgelegt wurden, und daß alle kaiserlichen Privilegien sie nicht vor Nachdruck zu schützen vermochten. Nach Gerber (Lexikon) war „Alberts Muse

---

[1]) Neudruck in Bd. 8, [1] der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (A. W. Schmidt).

[2]) Neudruck in Bd. 12, 13 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Bernoulli-Kretzschmar). Über den Ausdruck „Arie" s. oben S. 365.

die Lieblingsmuse seines ganzen Zeitalters". Die meisten seiner Gesänge sind in einfacher Liedform entweder einstimmig mit Generalbaß oder für mehrere Stimmen gesetzt. Viele davon bezeugen auf Grund ihrer schlichten Form und einfachen, würdevollen Melodie deutlich ihre Abkunft vom protestantischen Choral; andere wieder haben das Aussehen kleiner Solokantaten, besitzen Rezitative und Koloraturen; eine dritte Art ist dem Madrigal oder dem Tanz nachgebildet, bisweilen sogar in der Form von Dialogen angelegt. Instrumentalzwischenspiele, von Violinen ausgeführt, pflegen die einzelnen Strophen zu trennen und zu schließen. Vielseitig wie ihre äußere Gestalt, ist auch der Inhalt der Albertschen „Arien". Kaum ein Ereignis des engeren Familien- oder des weiteren bürgerlichen Lebens des damaligen Deutschlands, dem sie nicht mit entsprechender Musik dienen konnten; ja viele von ihnen waren überhaupt nichts anderes als Gelegenheitsstücke (z. B. zahlreiche Hochzeitslieder, sogen. Brauttänze), die so gefallen hatten, daß sich Freunde und Bekannte ihre Drucklegung erbaten. Für Scherz und Lustigkeit findet Albert ebenso natürliche, ansprechende Töne wie für Ernst und Trauer, und eine ganze Anzahl von Stimmungen, namentlich solche wehmütiger Natur, sind von ihm wohl als einem der allerersten in die Formen des Sologesanges gebannt worden. Als besonders anziehend und reich ausgestattet wäre die Musik zu Nr. 20 im 2. Teil zu nennen, die dem Dichter Opitz von Simon Dach und Albert „mit etlicher Studenten Hülfe" dargebracht wurde, als er im Heumonat 1638 nach Königsberg gekommen war, „seinen guten Freund Roberthin und andere daselbst zu ersuchen". Sie beginnt mit einer sechsstimmigen Sinfonie von Geigen und Fagott; der einstimmige Gesang wird von Instrumentalritornellen unterbrochen, und das Ganze schließt mit einem kurzen Chor. Obwohl Albert seine eigentliche Stärke im Liede hatte und fast ein Liederkomponist im modernen Sinne zu nennen ist, nahm er doch auch teil an den dramatischen Bestrebungen seiner Zeit[1]) und war ein warmer Verehrer der Italiener und Heinrich Schützens.

„Was für herrliche und geistreiche *Compositiones* aus Italien (welches billich die Mutter der Edlen Music zu nennen) zu uns gelangen, sehe

---

[1]) In der Vorrede zum 6. Teil erwähnt er eine „auf unserm Academischen Jubelfest gehaltene und unlängst auff dem Chur Fürstlichen Hause alhier wiederholte Comoedienmusik; worinnen vielleicht etwas mehrers, als in solchen einem Theil meiner Arien zu finden seyn möchte; so hat doch vor diesesmal (die Wahrheit zu sagen) mein Beutel so viel nicht darstrecken wollen, selbiges Wercklein drucken zu lassen". Es ist auch unbekannt geblieben.

ich offtermals mit höchster Verwunderung an", sagt er in der Vorrede zum 6. Teil seiner Arien. „Was imgleichen bey uns Teutschen der hochberühmte Capellmeister Schütz, der seine hohe Wissenschafft auch dahero, besonders bei dem fürtrefflichen Johann Gabrieli geholet, für lebhaffte und durchdringende Sachen aufgesetzet, solche machen mich unterweilen so bestürzt und zaghafft, daß ich mich fast nicht mehr unterwinden mag, einiges Lied oder Melodey auffzusetzen, befürchtende, es mir für eine Vermessenheit von selbigen so hoch erfahrnen Meistern ausgeleget werden möchte." An einer andern Stelle bittet er bescheiden, „man möge nicht glauben, daß er mit seinen Melodeyen große Kunst an den Tag zu geben gedächte; er hätte sie nur um der wohlgefälligen Worte willen gesetzt und weil er meist von guten Freunden darum ersuchet worden".[1]) Sollte man sich etwa wundern, daß er geistliche und weltliche Gesänge in ein Buch zusammengesetzt, so möge man bedenken, „wie es mit dem eigenen Leben beschaffen, die Ihr offt an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte, des Abends bey einer Ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten, frölich seyd". Viele von seinen Liedern können noch heutigen Tags gefallen, sie kommen vom Herzen, sind stimmungsvoll und angenehm zu singen. Von den geistlichen gingen mehrere in den kirchlichen Gebrauch über, darunter das von ihm auch gedichtete Morgenlied „Gott des Himmels und der Erden", das jetzt noch, obwohl mit entstellter Melodie, in allen Kirchen gesungen wird. Desgleichen hat sich seine Melodie zu dem von Simon Dach gedichteten Sterbeliede für Roberthin „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht" mit dem Text bis auf unsere Zeit erhalten, und verschiedene andere sind noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gesungen worden.

Albert selbst hatte im einstimmigen begleiteten Liede nur wenige Vorgänger gehabt (darunter auch J. H. Schein mit Stücken seiner *Musica boscareccia)*. Durch ihn wurde die Gattung, die

---

[1]) So entstand auch die „musikalische Kürbshütte". „Ich war bedacht," erzählt er, „meinen Freunden eine Ergetzung zu machen, indem ich ihre Nahmen, nebst etlichen Reimen, in meinem Gärtlein an absonderliche Kürbse anschrieb; da erinnerte Robert Roberthin, es würde uns anmuthiger seyn, wenn wir solche Reimen unter der Kürbshütte oder Sommerlaube singen könnten." Das geschah. Die Gesänge sind dreistimmig mit Generalbaß (in Partitur gedruckt) und schildern sehr beweglich, sowohl in Worten als in Klängen, die menschliche Hinfälligkeit. — Ein starker Kontrapunktist war Albert zwar nicht; nach seiner eigenen Erzählung war er „weder von Jugend auf in dieser Kunst erzogen, noch hatte er jemals die Absicht gehabt, davon Profession zu machen". Vom Generalbaß aber hatte er solche klare und gesunde Ideen wie nur irgend ein anderer Musiker seiner Zeit. In der Vorrede des ersten Teils schreibt er: „So ihr meinen Liedern die Ehre anthut sie hören zu wollen, müßt ihr zuförderst einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem General-Basse recht wisse umzugehen, auch nicht auf jeder Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke, durch welche ungeschickte Handlung er (der Generalbaß) vielleicht dieses Orts so verhaßt gemacht ist, daß man ihn schier nicht gerne hören will." An einer andern Stelle behauptet er ganz richtig, daß sich der Generalbaß am besten nach der Partitur spielen ließe. Der 2. Teil der Arien enthält eine ganze Anzahl Generalbaßregeln, und zwar so gute, daß selbst Mattheson (Ehrenpforte 2) sie für schön und bündig, in wenigen Worten vielsagend und lehrend und für so vollständig erklärte, daß nichts Wesentliches daran fehle.

anfangs wegen ihrer bescheidenen und von den großen Chorgesangsstücken merklich abstechenden äußeren Gewandung etwas über die Achsel angesehen wurde, zu einer von nun an mit der größten Vorliebe bestellten der ganzen deutschen Musikliteratur. Zugleich mit Albert, zum Teil nach ihm, schufen eine lange Reihe deutscher Komponisten Lieder und Gesänge nach seinem Muster. Je nach der Gegend, in der sie wirkten, pflegt man von einer sächsischen, preußischen, hamburgischen Liederschule des 17. Jahrhunderts zu sprechen. In Königsberg setzten Johann Weidemann (Geistliche und weltliche Lieder 1648 und später, viele Gelegenheitsgesänge) und Christoph Kaldenbach (Deutsche Sappho, 1651) Alberts Traditionen fort, während in kursächsischen Landen Const. Christian Dedekind, namentlich mit seiner „Aelbianischen Musenlust" (Dresden 1657), lange Zeit den Ton angab. In Norddeutschland erhob sich durch Joh. Rist Hamburg schnell zu einer Zentrale deutschen weltlichen und geistlichen Liedgesangs und beschäftigte Talente wie Joh. Schop, Th. Selle, Mich. Jacobi, Heinr. Scheidemann. In Stralsund blühte um die Mitte des Jahrhunderts Joh. Martin Rubert als Liedkomponist. Nicht jeder dieser Meister zeigt ein so eigenes Gesicht wie Albert, vor allem tritt keiner mit einer so eminenten Vielseitigkeit an das Lied heran wie dieser.

Da namentlich im nördlichen Deutschland unter Einfluß Rists die geistliche Richtung stark vertreten war, nimmt dort das Lied zuweilen allzu einseitig den Ausgang vom Choralgesang und ignoriert die Einflüsse, die Albert von Italien her (Madrigal, Solokantate, Rezitativ) erhalten und verarbeitet hatte. Hinwiederum folgen die Komponisten der sächsischen Schule italienischen Vorbildern oft allzu frei und kritiklos und geben „Arien", die mit Koloraturen und Schnörkeln geradezu überladen sind; so der längere Zeit in Königsberg sich aufhaltende, später in Magdeburg angestellte Georg Weber in seinen „Geistlichen Liedern" (1640) und „Wohlriechenden Lebensfrüchten" (1648 und später). Auch kam es vor, daß man italienische Kanzonen und Villanellen, französische Chansons und Instrumentalstücke mit deutschem Text als Lieder arrangierte und herausgab, wodurch einerseits eine Menge neuer Melodiekeime ins Land kam, anderseits aber auch das innere Verhältnis von Text und Musik stark ins Wanken gebracht wurde. Eine der verbreitetsten, mit Musik aus aller Herren Ländern versehene Sammlung dieser Art war die unter dem Titel „Allerhand

Oden und Lieder" 1642 erschienene des in dänischen Diensten stehenden Hoftrompeters Gabriel Voigtländer.[1]) Vielfach drohte jedenfalls die schöne Volkstümlichkeit, die Albert dem Liede geschenkt und erhalten hatte, verloren zu gehen, und nur dem mehr und mehr um sich greifenden einstimmigen weltlichen Liede, das alsbald in **Adam Krieger** seinen zweiten Klassiker fand, ist es zu danken, daß dem deutschen Liede überhaupt, auch als dichterischem Produkt, Frische, Originalität und Eigenart erhalten blieben. Ad. Krieger starb 1666, ohne eine Liedersammlung von sich in Druck gegeben zu haben; auf Kosten seiner Freunde erschien eine solche ein Jahr später, dieselbe dann in zweiter und vermehrter Auflage 1676.[2]) Im Ausdruck des Zarten, Verliebten, Elegischen steht er Albert in nichts nach, übertrifft ihn sogar zuweilen an Temperament und urwüchsiger Kraft in Gesängen von burschikosem Einschlag, namentlich in Trinkliedern („Der edle Wein", „Seht doch, wie der Rheinwein tanzt", „Rheinwein muß es sein"), die noch in keinem Takte an zündender Kraft des Rhythmus und Melodienschwungs eingebüßt haben.

Neben diesen und andern der neuen Richtung folgenden Meistern, von denen einige noch als Melodienkomponisten zu nennen sein werden, lebte die ältere Praxis des 16. Jahrhunderts noch fort in verschiedenen Tonsetzern des beginnenden siebzehnten. Die angesehensten unter ihnen sind folgende: Christoph Thomas Walliser aus Straßburg, 1648 daselbst gestorben. Erhard Bodenschatz, 1570 zu Lichtenberg bei Zwickau geboren, 1600 Kantor zu Schulpforta, gestorben 1636 als Pastor zu Osterhausen; ein sehr tätiger Sammler, der auch selbst Tonsetzer war und am meisten bekannt wurde durch sein *Florilegium Portense*, eine Blumenlese ausgewählter vier- bis zehnstimmiger Gesänge der besten Meister seiner und früherer Zeit.[3]) **Melchior Franck**, geboren zu Zittau, gestorben 1639 zu Koburg, ein sehr fruchtbarer Meister auf geistlichem und weltlichem Gebiet, auch Dichter und Melodieerfinder geistlicher Lieder, daneben fleißiger Instrumental-

[1]) S. darüber K. Fischer in Sammelb. der Int. Musikges. XII, 1.

[2]) Neudruck in Bd. 19 der Denkmäler deutscher Tonkunst (A. Heuß).

[3]) Diese reichhaltige Motetten-Sammlung erschien in zwei Teilen zuerst Leipzig 1603 bis 1606, dann in vermehrter 2. Aufl. ebenda I: 1618, II: 1621, in 9 Stimmbüchern (8 Singstimmen und der Generalbaß). Sie enthält 265 Tonsätze von 93 deutschen Meistern. Sonst hat man von Bodenschatz noch Psalmen (Leipzig 1605), Geistl. Lieder (ebd. 1608), Geistl. Bicinien (ebd. 1615), auch eine Sammlung vierstimmiger Hymnen für das Gymnasium zu Pforta (1606 und später).

komponist.[1]) Ferner Johann Stobäus, der Schüler Eccards (s. oben S. 229), Johann Andreas Herbst (auch bekannt als Verfasser einer weitverbreiteten Sing- und Kompositionsschule: Musica practica, 1642, der er später weitere theoretische Werke folgen ließ), Martin Zeuner, Michael Altenburg, Johannes Crüger, Johann Staden, Tobias Zeutschner und andere mehr. Unter ihnen ist neuerdings **Johann Staden** (geb. 1581, gest. 1634 als Organist in Nürnberg) durch Herausgabe zahlreicher Sätze dem Studium zugänglich gemacht worden.[2]) Am bekanntesten wurden seine Sammlungen *Haus-Musik* (vier Teile, 1623—28) und *Kirchen-Musik* (zwei Teile, 1625 und 1628, bemerkenswert durch Vorreden über die Behandlung des Generalbasses). Auch wertvolle Motetten auf lateinischen Text rühren von ihm her. Bekannter wurde sein Sohn, der Nürnberger Siegm. Gottlieb Staden, der als einer der ersten Komponisten deutscher Singspiele noch zu nennen sein wird.

Nach und nach gewann in der Kirche der konzertmäßige Kunstgesang die Oberhand über den strophischen Gesang der Gemeinde; immer weiter verbreitete sich die Meinung, daß in dem einfachen, nur die Grundempfindung in ihrer Allgemeinheit widerspiegelnden Liede nichts auszurichten sei, was Anspruch auf höhere Kunstbedeutung erheben dürfe. Trotzdem drang diese Ansicht nicht überall hin, denn auch im Laufe des 17. Jahrhunderts hat der Gemeindegesang noch erhebliche Bereicherungen erfahren, an Dichtungen sowohl als an schönen Melodien, von denen eine ganze Anzahl heutigen Tages noch kirchenüblich ist. Schein, Rosenmüller und Heinrich Albert sind als Liedersänger bereits genannt, ihnen schließen sich als solche an: **Johann Crüger,** 1622 bis 1662 Kantor an der Nikolaikirche zu Berlin, mit Melodien zu Dichtungen seiner Zeitgenossen Johann Frank, Paul Gerhardt und Johann Heermann. Noch gegenwärtig singt man überall seine Melodien zu „Jesu meine Freude“, „Jesus meine Zuversicht“, „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“, „Schmücke dich, o liebe Seele“, „Nun danket alle Gott“, „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“, „Herr, ich habe mißgehandelt“, „Von Gott will ich nicht lassen“ und andere mehr. Georg Neumark (1621—81), Archiv-

---

[1]) Eine Auswahl seiner instrumentalen Tänze im Neudruck in Bd. 16 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Bölsche).

[2]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge (Bayern), Band 7 und 8 (E. Schmitz), mit ausführlicher Biographie und Beurteilung seines Schaffens.

sekretär und Bibliothekar zu Weimar, Meister auf der Viola da Gamba, Sänger der herrlichen Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten". **Johann Rudolph Ahle,** geb. zu Mühlhausen in Thüringen 1625, Organist daselbst 1654 bis zu seinem Tode 1673, fleißiger und sehr angesehener Kirchenkomponist, von dem die Melodie „Liebster Jesu, wir sind hier" stammt.[1]) Sein Sohn, Johann Georg A., 1651—1706, wirkte als Kirchenkomponist und Musikschriftsteller mit Auszeichnung in derselben Stadt. Unter den Sängern des schon genannten fruchtbaren Kirchendichters Johann Rist[2]) nehmen Schop und Selle den ersten Rang ein. **Johann Schop,** von 1630—60 blühend, war Kapellmeister zu Hamburg und berühmter Violinspieler, wie man, nach Matthesons Ausspruch, „seines Gleichen in Königlichen und Fürstlichen Kapellen so leicht nicht gefunden habe". Seine bekanntesten Melodien sind „O Traurigkeit, o Herzeleid"; „Ermuntre dich, mein schwacher Geist"; „Werde munter, mein Gemüte"; „Sollt ich meinem Gott nicht singen"; „O Ewigkeit, du Donnerwort". Außerdem schrieb er eine Reihe anscheinend bedeutender Suiten für Instrumente (Hamburg 1633 und 1635), die leider nicht erhalten sind, ferner Geistliche Konzerte bis zu fünf Stimmen (1643), Musik zu Rists „Himmlischen Liedern" und andres. Thomas Selle, geboren 1599, war 1641—63 Stadtkantor und Musikdirektor am Dom zu Hamburg und angesehener Komponist, der ebenfalls Melodien zu Rists Sabbatischer Seelenlust und den Neuen Musikalischen Festandachten setzte, von denen aber keine mehr im kirchlichen Gebrauch ist.[3]) Desgleichen schmückten noch viele andere Tonmeister die geistlichen Dichtungen ihrer Zeitgenossen mit schönen Melodien, wie u. a. Hammerschmidt, die vortrefflichen Hamburger Organisten Jacob Prätorius und Heinrich Scheidemann, ferner Heinrich Pape (Schüler des Jacob Prätorius), Siegmund Gottlieb Staden, Matthäus Apelles von Löwenstern, Wolfgang Carl Briegel usw.

---

[1]) Eine Auswahl Gesangskompositionen im Neudruck in Bd. 5 der Denkm. dtsch. Tonkunst (J. Wolf), darunter auch einige der sehr verbreiteten geistlichen „Dialoge" (1648) Ahles.

[2]) Geboren 1607 zu Pinneberg bei Hamburg, 1635 Prediger zu Wedel an der Elbe, gekrönter Dichter, kaiserlicher Pfalzgraf, mecklenburgischer Kirchenrat, Stifter des Elbschwanenordens, Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, gestorben 1667.

[3]) Seine anderen Kompositionen sind hauptsächlich Geistliche Konzerte zu 1 bis 23 Stimmen; außerdem 3 Passionen und eine Auferstehung, verschiedene Sammlungen weltlicher Gesänge; etwa 30 Hochzeits- und andere Gelegenheitsgesänge.

Ungeachtet dieser immerhin umfänglichen Liederproduktion verfiel dennoch der Gemeindegesang seit der Mitte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr. Für den Kunstgesang ganz eingenommen, achtete man ihn an vielen Orten nur gering, kam erst mit Beginn der Predigt und verließ schon am Schlusse derselben die Kirche, ohne am Singen der Lieder teilzunehmen. Sang man mit, so geschah es kalt, gedankenlos und ohne Interesse. Unter solchen Umständen ging den Gemeinden natürlich alle Übung im Singen verloren, der Vortrag der Lieder verwilderte und artete in häßliches Durcheinanderschreien aus. Kein Wunder, daß der kirchliche Volksgesang namentlich den Gebildeten ein Greuel wurde, und daß sie sich mit Verachtung von ihm weg und dem Kunstgesang zuwandten. Der Dreißigjährige Krieg trug zu diesem Verfalle zwar mit bei, doch nicht in solchem Maße, als man denken sollte; denn als die Not nachgelassen hatte, stellten sich die Kapellen überall ziemlich schnell wieder her, der Gemeindegesang aber blieb im argen. Nach der Mitte des Jahrhunderts gedachte man ihn wieder zu heben und aufzufrischen und wandte sich daher wieder zu jenem Quell zurück, der vorzeiten den noch unangebauten Boden des Kirchenliedes so reich befruchtet hatte, zum weltlichen Gesange. Aber auch dieser hatte inzwischen seine ursprüngliche Frische, Klarheit und Tiefe verloren. Es war nicht mehr jener dem Volke unmittelbar entstammte oder doch mit seinem ganzen Empfinden und Denken von Kindheit an aufs innigste verwachsene Gesang — dieser war längst verklungen und fand in der ganzen Zeitstimmung kaum noch einen Widerhall —, sondern es war der Gesang der feinen Welt, ein Erzeugnis der Schäferpoesie und der italienischen Oper; kein in der freien Natur gesund und frisch emporgeblühtes Gewächs, sondern eine Modepflanze, künstlich angewärmt, künstlich gefärbt und von künstlichem Dufte, daher leicht vergänglich. Die höhere Gesellschaft fing diese Lieder und Weisen an, das Volk sang sie nach, aber ohne innere Aneignung; es empfand mit natürlichem Instinkt ihre Nichtigkeit, und man sah sich darum ihm gegenüber zu einer Rechtfertigung veranlaßt. Anfangs begnügte man sich mit dem einfachen Hinweis auf die Vorfahren: diese hätten ja ebenfalls weltliche Gesänge in die Kirche gebracht, und so werde wohl auch gegenwärtig der geistliche Inhalt über die weltliche Form den Sieg davon tragen; übrigens würden auch diese Melodien bei langsamerer Führung des Taktes andächtig und beweglich anzuhören sein. Man ging aber noch weiter und

nannte die auf diese Weise für die Kirche gewonnenen Melodien „eine der Weltlust im Kampfe mit ihr abgerungene Beute, die durch das Feuer der Andacht geläutert, mit dem Wasser bußfertiger Tränen besprengt, dem Herrn als geweihtes angenehmes Opfer dargebracht werden dürfe". Man stellte die weltliche Tonkunst bezüglich ihres treffenderen Ausdrucks für alle Arten Empfindungen der geistlichen als Muster hin und behauptete, es könne der Kirche nicht geziemen, immer nur submiß und traurig zu musizieren; Lob- und Danklieder müßten fröhlich ertönen; fröhliche Manieren gebührten der christlichen Kirche, nicht den Saufbrüdern usw. Damit war dem Opern- und opernmäßigen Liedergesange Tür und Tor geöffnet. Um diesen Melodien aber eine würdigere, kirchlichere Haltung zu geben, entkleidete man sie ihres lebhaften, häufig sich dem Tanzschritt nähernden Rhythmus und dehnte diese Vereinfachung der Rhythmik zugleich auch auf die älteren Melodien aus, worüber S. 198 bereits gesprochen ist.

Die Texte, deren man sich in den geistlichen Konzerten und in andern der Kunstmusik angehörenden Tonsätzen bediente, waren Bibelsprüche und Liederverse, die entweder jedes für sich den Inhalt abgaben oder auf beziehungsreiche Weise verflochten und einander gegenübergestellt wurden, sodaß eins das andere erläuterte, die Choralstrophe den biblischen Text im Sinne der protestantischen Kirche deutete und bekräftigte. Dieser Gebrauch erweiterte sich immer mehr und spielte besonders nachher in den Kantaten und Passionen eine große Rolle. Der Leser erinnert sich, daß schon in viel früheren Zeiten Gemeindegesang den musikalischen Vortrag der Leidensgeschichte eingeleitet (siehe oben S. 294 f.), desgleichen Heinrich Schütz seine „Sieben Worte" durch einen die Gefühle der Gemeinde bei dem heiligen Ereignisse ausdrückenden Choralchor eröffnet hatte. Indessen war es nicht so weit gekommen, die Gemeinde *inmitten* der Passion etwa mit Choralgesang teilnehmen zu lassen. Passionen wie etwa die Schützschen oder gar noch ältere sich mit Gemeindechorälen durchflochten zu denken, wozu (spätere) handschriftliche Eintragungen auffordern könnten, würde einem gottesdienstlichen Nonsens gleichkommen; denn diese ältere Passion (S. 288 ff.) war nichts anderes als eine musikalische Evangelienverlesung (Lektion), die mit der Zeit vom Priestermunde auf den Mund von nicht geistlichen Chorsängern übergegangen war. Der Gemeindechoral hätte hier gar keinen Sinn gehabt. Anders wird es im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts, als gewisse

Komponisten anfangen, die Passionsgeschichte unter ausgiebiger Benutzung der Instrumentalmusik in künstlicher, dramatischer Form zu behandeln, indem der gregorianische Lektionton abgeschafft und überall der sog. Figuralgesang (d. h. der künstliche, aus gemischtem, figuriertem Kontrapunkt bestehende, gegenüber dem cantus choralis oder planus) eingeführt wird. Eine der ersten „Figural“-Passionen[1]) ist die des in Weimar geborenen, in Königsberg angestellten Kapellmeisters **Joh. Sebastiani** vom Jahre 1762. Der Text ist aus dem Evangelium Matthäi. Eine Symphonie von zwei Geigen, vier Violen und Grundbaß eröffnet die Erzählung, worauf der altertümliche Chorintroitus „Höret das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo“ folgt; den Schluß macht ein Gesang über die ebenfalls herkömmlichen Worte „Dank sei dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen“ und ein „Danksagungs-Liedchen für das bittere Leiden Jesu Christi“, in fünf Strophen, „welches nach der Predigt, ganz zum Beschluß, nach den Kollekten kann gesungen werden: Was soll ich liebster Jesu dir usw.“ Der Lektionston ist aus der Erzählung ganz verschwunden und dem ariosen Rezitativ gewichen, das an hervortretenden Stellen von Violinen oder Violen und Baß akkompagniert wird. Die Turbae werden immer vom ganzen Orchester begleitet. Besonders wichtig ist das Werk aber dadurch, daß zum ersten Male geistliche Lieder, d. h. Choräle, in den biblischen Text eingeflochten sind und, wie später bei Bach, einen wirklich integrierenden Teil des Kunstwerkes ausmachen. Die Tonsätze dieser Choralmelodien sind meist von dem in Preußen damals noch hochverehrten Eccard, einige von Sebastiani selbst; doch sind sie nicht etwa für Chor geschrieben, sondern in Form von Arien für einen Solosopran, den einer der Kapellknaben übernahm, weil Frauenstimmen in der Kirche noch nicht zugelassen waren. Die Instrumente begleiten in einfachster Weise. Eingefügt sind diese Choräle mit sinniger Beziehung auf den Bibeltext an schicklichen Stellen; so soll u. a. nach Christi Worten „daß ich dorthin

---

[1]) Der Titel heißt: Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, nach dem *Matthaeo.* In eine *recitirende Harmoni* von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem *Basso continuo* gesetzet. Worinnen zu Erweckung mehrer *Devotion* unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchenliedern mit eingeführet und dem Texte *accomodiret* worden von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preußen, *Johanne Sebastiani, Vinariâ Thuringo.* Königsberg, Gedruckt durch Friderich Reusnern, 1672. In Verlegung des *Authoris.* Neudruck im 17. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst (Fr. Zelle).

gehe und bete" das Lied „Vater unser im Himmelreich", auf das Geschrei des Volkes „Er ist des Todes schuldig" das Lied „O Lamm Gottes unschuldig" usw. folgen. In dieser Form ist nun die Passion nicht mehr identisch mit der gottesdienstlichen Evangelienlektion wie die alte Choralpassion, sondern sie ist eine Art geistliches „Konzert" geworden, das keinen rechten Zusammenhang mit dem Gottesdienst mehr hat. Das Einfügen von Chorälen hatte eigentlich nur den Zweck, diesen Zusammenhang wenigstens äußerlich zu wahren, d. h. den Anteil der Gemeinde durch das Erklingenlassen bekannter Choräle zu fördern. Von nun an haben fast alle figuralen Passionen, soweit sie auf Bibelwort gegründet sind, Choräle, und selbst dort, wo sich die alte einstimmig rezitierte Choralpassion erhielt, pflegte man nach Vorbild jener nachmals Choräle einzuflechten. Mit Sebastianis Passion ist in den wesentlichsten Punkten die Grundlage geschaffen, auf der Joh. Seb. Bach fünfzig Jahre später die Passion ausbaute und vollendete. Wir haben den dramatischen Stil für die Volkschöre, die freie ausdrucksvolle Rezitation für den Evangelisten und für die handelnden Personen, ferner den in die Kunstform mit verflochtenen, die protestantische Gemeinde repräsentierenden Choralgesang. Nur jene unsichtbare Gemeinde, Zion und die Gläubigen, mit ihren Betrachtungen und Auslegungen des Evangelientextes fehlt noch; sie kommt aber sehr bald hinzu.

Inzwischen hatten italienische Oper und Oratorium auch in Deutschland festen Fuß gefaßt, und wie Hamburg zu Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts die Hauptpflanzstätte der deutschen Oper war, so wurde es auch der Hauptherd für die nun lebhaft entbrennende Frage, ob in der Kirchenmusik dem einfachen und ernsten alten Stil allein oder, wie man sich ausdrückte, „einem gemäßigt theatralischen Stil" mit starken Affekten und rührendem Ausdrucke der Vorzug zu geben sei. Hamburgs Musiker, Keiser, Telemann und Mattheson an der Spitze, waren hierin mit den Poeten einer Meinung; man sagte: da in der Oper, als dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direkt zu Gottes Ehre und Verherrlichung bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen. Auf Grund dieser verbreiteten Ansicht entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch Übertragung der in der Oper heimischen Gesangformen des Rezitativs, der Arie und des Duetts in Ver-

bindung mit dem Chor eine neue Gattung des geistlichen Kunstgesanges, die *Große Kirchenkantate*. Ein Spruch aus dem Sonntags- oder Festevangelium, motetten- oder konzertmäßig gestaltet, bildete den Grundtext; dazwischen traten Rezitative, Arien und Duette, in denen sich gewissermaßen Stimmen einer idealen Gemeinde in Betrachtungen über jenen Text ergingen, ihn auslegend und erläuternd. Das Kirchenlied, im Laufe der Zeit mehr und mehr vernachlässigt, blieb daneben bestehen. Als einer der ersten brachte der Dichter Erdmann Neumeister solche „Geistlichen Kantaten“ (Halle 1705), deren Wesen er definierte als „ein Stück Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“. Sie machten großes Aufsehen, wurden sofort nachgeahmt und boten zahlreichen Musikern, darunter auch Bach, Stoff für herrliche Kunstwerke. Zur Zeit ihrer Entstehung scheinen die Kantaten keinen Widerspruch erfahren zu haben; ein solcher begann erst von seiten der orthodoxen Geistlichkeit dann, als man auch aus den Passionstexten das reine Bibelwort verbannte und an seine Stelle freie Dichtung treten ließ. Namentlich eine von Hunold-Menantes gedichtete, von Reinhard Keiser komponierte Passion verursachte bei allen Strengkirchlichen großes Ärgernis. Sie ist „Der blutige und sterbende Jesus“ betitelt und wurde im Hamburger Dom während der stillen Woche 1704 aufgeführt. Von aller hergebrachten Form und Art wich sie völlig ab, ihre Behandlung war durchaus kantaten- oder opernmäßig. Der ganze Text war freie Dichtung, beiläufig von schwülstiger und grobsinnlicher Art; ausführliche Monologe biblischer Personen in dramatischer Form, sogenannte *Soliloquia* oder *Meditationen* (die Reue Petri; ein Liebesgesang der Tochter Zion nach Kap. 6 des Hohen Liedes; die Klagen der Maria) nahmen eine bevorzugte Stelle ein. Schriftsprüche und Kirchenlieder waren nirgends eingeflochten,[1]) und, was ganz besonders Anstoß bei den Orthodoxen erregen mußte, der Evangelist fehlte gänzlich. Hunold suchte in einer Vorrede zu seiner Dichtung diese der Oper, besser dem italienischen Oratorium nahe kommenden Neuerungen zu rechtfertigen. „Zwar so man diese *Passion* nach Art der andern einrichten wollen, würde man die Entschuldigung seiner Unvollkommenheit nicht nötig haben, weil man so dann durch den Evangelisten und aus Büchern gezogenen geistlichen Gesängen sich helfen können. Allein so hat man gemeint, dieses Leiden,

[1]) In einem späteren Drucke des Textbuches (Hamburg, Spiering, o. J.) wird das Stück durch den Choral „Jesu Leiden, Pein und Tod“ eingeleitet.

welches wir ohnedies nicht lebhaft genug in unsere Herzen bilden können, bei dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorzustellen, wenn man es durchaus in Versen und sonder Evangelisten, gleich wie die italienischen Oratorien abfaßte, so daß alles nacheinander aus sich selber fließet." [1]) Denkt man sich nun zu einer solchen opernmäßigen, von der alten Passionsform gänzlich abweichenden und die heilige Geschichte durch unglaubliche Plattheit entstellenden Dichtung Reinhard Keisers zwar geniale und melodienreiche aber sinnlich-galante Musik, so wird es nicht wundernehmen, daß heftige, nicht so bald zur Ruhe kommende Streitigkeiten ausbrachen.

Noch 1726 gab der Doktor der Rechte und Professor zu Göttingen Joachim Meyer seine „Unvorgreifflichen Gedanken über die neulich eingerissene Theatralische Kirchen-*Music* und denen darinnen bishero üblich gewordenen *Cantaten* usw." heraus, in deren Vorrede er sagt: „Weil ich bisher wahrgenommen, wie sehr von einigen *Musicis*, die nicht sowohl auf die Ehre Gottes und des Nechsten Erbauung, als auf ihren eigenen Ruhm gesehen, bishero getrachtet werden wollen, die von ihnen so hochgeschätzte *Operen*-Art auch in der Kirchen einzuführen, und an statt der bisher üblichen Biblischen Sprüche die Zuhörer mit *Cantaten* zu belustigen: die Liebe zu dieser *Theatri*schen *Music*-Art auch dermaßen überhand genommen, daß man fast niemahls einen Biblischen Spruch in denen Kirchen bey der *Music* ferner zu hören bekömmt; So hab ich versuchen wollen, ob nicht diesem der Ehre Gottes und der Erbauung des Nechsten so nachtheiligem Wahn durch eine vernünfftige Vorstellung dessen Unfugs einiger Einhalt geschehen könne usw." Mattheson trat gegen Meyer auf mit seinem „Neuen Göttingischen, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilenden *Ephorus*" 1727. Meyer antwortete im folgenden Jahre mit dem „Anmaßlichen Hamburgischen *Criticus sine crisi*, entgegen gesetzet dem so genannten Göttingischen *Ephoro Joh. Matthesons*". Im „Musikalischen Patrioten" von demselben Jahre (1728) will Mattheson den Ausdruck „theatralisch" im höchsten Sinne gefaßt wissen und den Verdacht von sich abwenden, als wolle er mit Einführung theatralischer Musik in die Kirche dieser zuwiderhandeln. Die ganze Welt, sagt er, sei ja gleichsam ein von Gott zu seiner Ehre geschaffenes Theater. Das theatralische Wesen bestünde darin, „daß eine wichtige und merkwürdige Sache durch auserlesene Worte und beschriebene Verrichtungen so deutlich und lebhaft vorgebildet wird, als ob man die rechten eigentlichen Personen, so zwar nicht zugegen, doch aber redend und handelnd eingeführt werden, den Ort und die Gegend, die That sammt allen ihren Umständen, wirklich vor Augen sähe, mit Ohren hörte, und mit dem Verstande bemerkte. Z. B. die Psalmen David's sind, ihrer Art nach, und bleiben ganz poetisch und theatralisch". Die Grammatik, Logik, Rhetorik, Musik, Malerei, Rechenkunst, Geometrie, Sternkunst,

---

[1]) Einen Vorgänger hatte Menantes allerdings schon in dem Lüneburger Kantor Friedrich Funcke gehabt, der 1683 eine mit poetischen Einlagen und alttestamentlichen Sprüchen, ja sogar mit einer gereimten Christuspartie versehene Passion herausgab, die aber nicht erhalten ist. Vgl. dazu Fr. Zarncke, Chr. Reuter als Passionsdichter (Bericht der hist.-phil. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften zu Leipzig, 1887, S. 329).

alles sei theatralisch. Der Gottesdienst mit seinen ineinander greifenden Handlungen hätte ja eine Art theatralischer Gestalt, außerdem zürne, dräue, schelte Christus im Evangelium, was doch Äußerungen von Leidenschaft seien, demnach erschiene auch das Absingen affektvoller Reden in der Kirche durch das Evangelium selbst gerechtfertigt. Einen Verteidiger fand Mattheson in dem pseudonymen Innocentius Frankenberg,[1]) in dessen „Gerechter Wagschaal" es heißt: „Meyer habe in seinem Dreck-Thätchen (Traktätchen) ein dick-elend-häutiges Kuh*dicium (judicium)* an den Tag gelegt. Den Cantaten Telemann's werde man bald ein *consilium abeundi* aus der Kirchen durch den Hundepeitscher geben zu lassen genöthigt werden, um dafür fein andächtige Motetten zu setzen, die hübsche langsame Noten haben, als z. B. in dem alten *Turbabor,* darin der Baß eine Maxima von 8 Takten zu halten hat, unterdessen sich der Bassist aller römischen Päpste erinnern kann. Es sei gar nicht die Rede davon, einen luxuriösen Theaterstil in die Kirche einzuführen und die Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen Passagien, abenteuerlichen Manieren, kauderwelschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereien, abgeschmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel hackt) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken. Sondern es komme darauf an, den Text wohl anzusehen und ihm gemäß die Affecten der Zuhörer zu erregen. Der biblische Text freilich gehe dem Cantatentext voran; jener sei der Sonne, die dem Tage leuchtet, zu vergleichen, dieser dem Monde, welcher die Nacht erhelle und von jener sein Licht empfange. Warum aber sollen Tag und Nacht nicht auch am Kirchenhimmel abwechseln? müßte man ja sonst auch nicht die von frommen Geistlichen gedichteten Lieder aus der Kirche verbannen" usw. Soviel wenigstens zur Kennzeichnung dieser Kantaten-Streitigkeiten, aus denen aber doch der dramatisierende Kirchenstil siegreich hervorging; von Keiser, Telemann, S. Bach und anderen Komponisten dieser Periode sind bekanntlich Kantaten und andere Kirchenstücke im dramatischen Stil in außerordentlich großer Menge produziert worden.

Die besonders durch jene Passion von Hunold und Keiser hervorgerufene und immer fortgärende Aufregung zu dämpfen, hatte schon geraume Zeit vor Beginn des Streites zwischen Meyer und Mattheson der Hamburger Lizentiat Barthold Heinrich Brockes (1680—1747), ein sowohl durch seine öffentliche Stellung als Ratsherr wie auch als Dichter hochangesehener Mann, sich ins Mittel geschlagen, nämlich mit einer von ihm für Musik bestimmten Passionsdichtung.[2]) Ihre Anlage ist dem Wesen nach allerdings nicht viel anders beschaffen als jene frühere von Menantes, sondern ebenfalls kantatenmäßig dramatisiert, und an Soliloquien mithandeln-

---

[1]) Martin Heinrich Fuhrmann, Kantor am Friedrich-Werderschen Gymnasium zu Berlin, enthusiastischer Anhänger Matthesons und Verfasser noch mehrerer Schriften von ähnlichem Kaliber. Seine *Gerechte Wagschaal* erschien Altona 1728, und ein Ungenannter schrieb dagegen den *Abgewürdigten Wagemeister,* 1729.

[2]) „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt. Hamburg 1712."

der Personen fehlte es keineswegs. Christus am Ölberge, Petrus nach seinem Falle und in seiner Reue, Judas in seiner Verzweiflung, Maria unter dem Kreuze usw. halten lange Monologe. Doch ist wenigstens der Evangelist beibehalten, wenn auch seine Erzählung nicht im reinen Schriftwort, das überhaupt in der ganzen Dichtung nicht vorkommt, sondern in freier poetischer Form vorgebracht wird. Den Szenen aus der Leidensgeschichte gegenüber treten Gefühlsergüsse, Betrachtungen und Auslegungen zweier allegorischer Personen, der (schon bei Hunold vorkommenden) „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele" als Repräsentanten einer Christi Handeln und Leiden auf Erden begleitenden und seine Worte und Taten auslegenden Gemeinde, die die Dogmatik unter dem Namen der „unsichtbaren Kirche" begreift. Endlich erscheint auch die protestantische Kirche und Gemeinde durch Choralgesänge vertreten, die ähnlich wie bei Sebastiani an geeigneten Stellen auf beziehungsreiche Art in die Handlung eingeflochten sind. Man sieht, daß die drei Hauptgruppen, die später auch in den Bachschen Passionen erscheinen, hier schon gegeben sind. Geschickte Anlage und dramatisches Interesse kann man der Passionsdichtung des Brockes nicht absprechen; ihre Sprache aber erscheint über alle Maßen platt und schwülstig, mit Bilderwesen überladen, mit reflektierenden Parallelen und spitzfindigen Beziehungen überfüllt; die pietistisch empfindsame Liebelei mit dem Jesus und die aufs äußerste getriebenen grobsinnlichen Schilderungen der von den Handelnden zu erduldenden Martern des Leibes und der Seele vermögen heutzutage nur Widerwillen zu erregen. Von den Zeitgenossen aber wurde das Werk als ein einzig dastehendes Meisterstück bewundert und nicht nur von den drei angesehensten Tonkünstlern Hamburgs, Keiser 1712, Mattheson und Telemann 1716, sondern selbst von Händel (ebenfalls 1716) in Musik gesetzt, wie auch Bach für seine Johannespassion mehrere Strophen daraus entlehnte. Keiser, der hervorragendste unter den Hamburger Komponisten, war genial, unerschöpflich an Melodien und des Ausdrucks in hohem Grade mächtig; er vermochte aber nicht überall die geeigneten Töne zu finden und gerät sehr oft in einen der Kirche unwürdigen Ton, wenn es auch seinem Werke an mancherlei Schönheiten nicht fehlt. Weniger noch vermochte Mattheson diese Aufgabe zu lösen; an Genialität konnte er sich mit Keiser nicht vergleichen, und über äußerlicher Ausmalerei der schwülstigen Bilder und pathologischen Momente des Textes verlor er den Sinn des Ganzen vollständig

aus den Augen. Hinsichtlich der ganz oberflächlichen Behandlung des Kirchenliedes zeigen sich Keiser wie Mattheson gleich weit entfernt vom wahren Verständnis. Die Arbeit Telemanns,[1]) der damals Kapellmeister in Frankfurt war, muß zu ihrer Zeit viel Beifall gefunden haben. Sie wurde, wie er selbst erzählt, „an etlichen außerordentlichen Tagen in der Woche in der Hauptkirche stark und ausbündig bestellt, bei Anwesenheit verschiedener großer Herren und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses aufgeführt. Es ist hierbei, als etwas Sonderbares, zu merken, daß die Kirchentüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien,[2]) und daß die mehrsten Glieder E. Ehrw. Ministerii am Altare in ihren Pontifikalkleidern Platz nahmen. Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlands die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht.“ Händel endlich überragte auch hier seine Genossen am Passionswerke um Haupteslänge, wenigstens was Reinheit und Tiefe der Anschauung betrifft. Sein Werk allein zeigt wahren Sinn für die Erhabenheit des Gegenstandes; über den Schwulst und die Widerwärtigkeiten in Sprache und Vorstellungen der Dichtung geht er ruhig hinweg, ohne sich zu Äußerlichkeiten und bloß sinnlichen Malereien verleiten zu lassen.[3])

Ungemein groß ist die Zahl derer, die sich in der Form der von E. Neumeister geschaffenen sogen. „großen Kirchenkantate“ (im Gegensatz zu der bereits lange vorher bestehenden biblischen Kantate) als Komponisten betätigten. Unter ihnen werden uns neben J. Seb. Bach im Verlaufe noch begegnen: Fr. Wilh. Zachow (der Lehrer Händels), Georg Böhm, verschiedene Glieder der Familie Bach, Gottfr. Heinr. Stölzel, Joh. Kuhnau, Christoph Graupner, Joh. Friedr. Fasch u. a. An dieser Stelle möge, anknüpfend an die Musikverhältnisse Hamburgs, noch erwähnt sein, daß der nunmehr sich allerorten durchsetzende konzertierend-dramatische Kirchenstil natürlich ebensosehr kunst-

[1]) Nach Winterfeld, Evangel. Kirchenges. III, 195 wäre diese Passion Telemanns ein Pasticcio, nur aus Stücken der Keiserschen und Händelschen Passionen nach Brockes zusammengestellt — ein Irrtum, den schon Chrysander, Händel I. 438 f. berichtigt hat. Bei anderen zu borgen brauchte Telemann nicht, es fehlte ihm nicht an eigenen Gedanken, er war vielmehr über die Maßen fruchtbar.

[2]) „Das ist eine schöne, zum Abgange der Bücher dienliche Erfindung: zumal *ad pias causas*“ setzt Mattheson (Ehrenpforte S. 365) hinzu.

[3]) Händels Werk wurde im 15. Bande der deutschen Händelausgabe gedruckt. Zahlreiche Proben für die andern in Winterfelds Evangel. Kirchengesang III und in Bitters Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums.

gebildete Sänger und Sängerinnen forderte wie die Oper. Kastraten aber mochte man in Hamburg nicht leiden, und den Sängerinnen verbot die damalige Sitte jede Beteiligung an Aufführungen von Kirchenmusiken. Solange Choral und Chormusik die Hauptsache beim musikalischen Teile des Gottesdienstes blieben und die in den Konzerten vorkommenden Sologesänge noch einfach waren, fiel eine Ausschließung künstlerisch gebildeter Sängerinnen wenig auf. Als aber der virtuose Sologesang auch in der Kirche mehr Raum gewann, mußte das anders werden.[1] Mattheson war es, der auch hier energisch mit Wort und Tat vorging.

Schon 1713 hatte er in seinem neueröffneten Orchester (S. 206) die gegen die Zulassung von Sängerinnen zu den Kirchenmusiken erhobenen Einwände für „scrupuleus und heuchlerisch" erklärt; bald darauf suchte er den Vorurteilen auch durch die Tat entgegenzuwirken. Zwei Jahre später ließ er bei der großen Weihnachtsmusik im Dom die Opernsängerinnen Madame Rischmüller und Demoiselles Schwartz und Schober mitwirken. Auf Widerspruch scheint er dabei zwar nicht gestoßen zu sein, denn im September des nächsten Jahres führte er Keisers Gemahlin, eine vortreffliche Sängerin, zum Musizieren auf den Chor, „welches zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, daß ein Frauenzimmer mit musicirt hätte, hinfüro aber im Dom allemal bei meiner Zeit geschah", wie er selbst berichtet. Indessen scheint sich dieser neue Gebrauch nur langsam verbreitet zu haben, denn noch 1725[2]) sah er sich veranlaßt, in dieser Angelegenheit wieder das Wort zu nehmen. „Es steht nicht zu begreifen," sagt er, „warum man diesem schönen Geschlechte verbieten will, das Lob Gottes an dem dazu gewidmeten Orte öffentlich in seinem Munde zu führen? Sagt einer: Die Person singt in der Opera; so singen ja die Männer auch allda. Sagt der andere: Sie ist zu hübsch; so müssen nur alle artige Gesichter aus der Kirche bleiben. Sagt der dritte: Sie singt gar zu lieblich; so hat man ja Ursache, Gottes Wunder in der Menschen-Stimme zu preisen etc. Summa, ich bleibe noch wie vor 12 Jahren bei den Worten stehen: Daß wir die Gaben Gottes mit Füßen treten, wenn wir unter nichtigem, heuchlerischem Vorwande kein Frauenzimmer zur Kirchenmusik lassen, und den Gottesdienst also seines besten Schmuckes berauben."

---

[1]) „Ein Discantist mit einer schwachen Fistul, der wie ein alt Mütterchen singt, dem die Zähne ausgefallen", heißt es in Fuhrmanns Gerechter Wagschaal; „ein Altist mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenorist, der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit; ein Bassist, der das 8füßige *G* in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Bauernstiefel summt, daß ein dreißig Schritt davon schlafender Hase kaum erwacht, hingegen das 4füßige *G* wie ein indianischer Löwe brüllt — Sänger solcher Art freilich sind nirgend zu gebrauchen, zumal wenn das Unglück dazu schlägt, daß sie alle vier steife Kehlen haben, als wenn sie Besenstiele im Halse hätten und keiner von ihnen einen reinen Triller schlagen kann, sondern sodann wie eine Ziege meckert" usw.

[2]) *Critica musica*, Hamburg 1722—25, II, 320.

XIV

Die Herrschaft der neapolitanischen Schule

Nachdem ums Jahr 1600 die Oper auf den Plan getreten war und ein festes Prinzip für den begleiteten Sologesang gefunden war, vollzieht sich im Musikwesen des gesamten Abendlandes eine allmähliche Umwälzung. Kirchen- und Kammermusik, Gesang- und Instrumentalmusik der beiden nächsten Jahrhunderte stehen so stark unter dem Einflusse des an der Oper genährten dramatischen Empfindens, daß man ihre Weiterentwickelung geradezu unter dem Gesichtspunkt des Mehr oder Weniger dieses Einflusses betrachten kann. In Italien, wo die ersten öffentlichen Opernhäuser entstanden sind und die Berührung des neuen Stils mit der Volks- und Hausmusik am schnellsten vor sich ging, zeigt sich die Macht der Oper am allerdeutlichsten. Hier auch war's, wo anfeuerndes Beispiel und lockender Beifall der Menge junge Talente zu Scharen der Oper in die Arme trieb. Generationenlang galt es in Italien als höchstes Ziel der Tonsetzer, sich mit einer Oper die Zustimmung der Landsleute zu erringen, und nur wo die äußern Verhältnisse ganz ungünstig lagen, begnügte man sich mit Kirchen- oder Kammermusik. Die Menge starker Begabungen wächst ins Ungeheuerliche, und bald ist halb Europa überflutet von italienischen Künstlern oder deren Werken.

Den Grund zu dieser italienischen Opernhegemonie hatte die venezianische Schule mit Cavalli und Cesti an der Spitze gelegt. Auf ihr bauen neue Komponistengeschlechter weiter. Und zwar geht das Regiment sehr bald von Venedig aus auf eine andere italienische Stadt über: Neapel. Neapel hatte in früherer Zeit nur wenig als Musikstadt von sich reden gemacht; im 16. Jahrhundert war es lediglich als Heimat unzähliger volkstümlicher

Kanzonen, Kanzonetten und Villanellen „alla napolitana" berühmt gewesen.[1]) Nunmehr, vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an, tritt es auch in den Formen der höheren Kunstmusik führend neben andere italienische Musikstädte, vor allem in der Oper. Gemeinhin wird auf Grund älterer Zeugnisse, die die neuere Forschung bis jetzt bestätigt gefunden hat, **Alessandro Scarlatti** als Gründer und Spitze der neapolitanischen Schule angesehn. Wenigstens ist er der gewesen, der den Ruf Neapels als Musikstadt ohnegleichen auf mehr als ein Jahrhundert festlegte und sowohl als Komponist wie als Lehrer von außerordentlichem Einfluß auf die Musik Europas gewesen ist. Der Umstand, daß Scarlatti Sizilianer war (geboren 1659 zu Trapani), legt den Gedanken nahe, Macht und Einfluß der von ihm eingeschlagenen Stilrichtung auf eine heilsame Mischung süd- und oberitalienischer Elemente zurückzuführen, eine Mischung, deren Bestandteile im Lebenswerke Scarlattis tatsächlich bis ins einzelne aufweisbar sind. Scarlattis Leben ist trotz neuerer eingehender Forschungen[2]) nur so weit erhellt, daß man nicht in Zweifel ist, welche Stellungen er nacheinander bekleidet und welche Amtstätigkeit er diesen zufolge ausgeübt hat. Seine Lehrer sind Francesco Provenzale in Neapel und (nach Mitteilung von Quantz) Giac. Carissimi in Rom gewesen. Im Jahre 1684 war er Kapellmeister der in Rom residierenden Königin Christine von Schweden, seit 1694 Hofkapellmeister in Neapel. Schon sehr bald (1703) siedelte er wieder nach Rom über, um als Nachfolger Franc. Foggias 1707 Kapellmeister an S. Maria Maggiore zu werden, ein Amt, das er bereits im nächsten Jahre aufgab und abermals mit dem eines Hofkapellmeisters und zugleich eines Direktors des Konservatoriums „di Sant' Onofrio" in Neapel vertauschte. Am 24. Oktober 1725 ist er dort gestorben. Seine erste Oper *Gli Equivoci nel sembiante (L'errore innocente)* kam 1679 in Rom zur Aufführung, ebenso im nächsten Jahre die zweite *L'onestà nell' amore;* und von da an bringt jedes Jahr zum mindesten eine neue Oper Scarlattis, sei es für Neapel, sei es für Rom oder eine andere Stadt Italiens. Die Gesamtzahl beträgt weit über fünfzig.[3]) Aber auch auf andern

[1]) S. aber dazu oben S. 167 f.

[2]) Namentlich von Edw. Dent, A. Scarlatti, his life and works, 1905.

[3]) Edw. Dents Verzeichnis in Sammelb. der Int. Mus.-Ges. IV (1902/03). Nach den Textbüchern wäre die 1705 aufgeführte Oper *Lucio Manlio* die 88. Oper, die 1721 aufgeführte *Griselda* die 114. Oper Scarlattis gewesen. Wahrscheinlich sind dabei eine Reihe kleinerer Festspiele, dramatischer Kantaten u. ä. mitgezählt.

Gebieten entfaltete Scarlatti eine ungeheure Schaffenstätigkeit. Neben einer großen Menge Motetten (darunter die prachtvolle *Tu es Petrus* zu acht Stimmen), Psalmen, geistlicher Konzerte usw. hat er, nach Quantz, „die Messe zweihundertmal in Musik gebracht", über ein Dutzend Oratorien (S. 350), eine Anzahl Madrigale und Serenaden geschrieben, ferner, so unglaublich es klingen mag, über ein halbes Tausend Kantaten. Ein neapolitanischer Edelmann rühmte sich, schon allein 400 Stück, meist Solokantaten, von seiner Arbeit zu besitzen. An Schülern hatte er Zulauf aus allen Landen, er war ein Lehrer von halb Italien und Deutschland, wie er auch unter die besten Sänger, Klavierspieler und Harfenvirtuosen seiner Zeit gehörte. Quantz, der ihm im Jahre 1725 durch Hasse in Neapel vorgestellt wurde,[1]) erzählt, „er habe das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewußt; ob er gleich nicht so viel Fertigkeit besaß als sein Sohn Domenico". Er hat auch zwei Bücher Tokkaten für Orgel oder Klavier, Flötenkonzerte sowie verschiedene andere Klaviersachen hinterlassen. Als Sänger und Singemeister wurde er der Begründer des modernen dramatischen Gesanges, ähnlich wie Carissimi der des Kammergesanges war; und auch als Kapellmeister muß er vortrefflich gewesen sein, denn die königliche Kapelle zu Neapel erfreute sich unter ihm einer hohen Blüte und erregte selbst Corellis Erstaunen, als dieser 1708 Neapel besuchte.

Diese erstaunliche Fruchtbarkeit Scarlattis schloß indessen keineswegs Oberflächlichkeit ein. Im Gegenteil, seine Werke sind nicht nur ideenreich, neu in der Erfindung und in der Durchführung, sondern auch gewissenhaft und mustergültig gearbeitet, und gar mancher minder produktive seiner Nachfolger hätte sich ihn darin zum Vorbild nehmen können. Ein großer Teil seiner Schöpfungen kennzeichnet ihn als Vermittler des alten strengen Stils der römischen Meister und des modernen dramatischen. In seinen Kirchensachen ist er hauptsächlich Vertreter des gelehrten Kontrapunkts und des strengen Stils und gehört gleich Lotti, Fux, Berardi, dem ältern Bononcini und Steffani der alten Schule an, daher er auch als Kirchenkomponist bei weitem nicht den Einfluß geübt hat wie als Opern- und Kantatenkomponist. Seine dramatischen Werke hingegen bezeichnen die Richtung auf den Gesangsreichtum, die melodische Schönheit, Fülle und sinnliche

---

[1]) S. die Selbstbiographie von Quantz in Marpurgs Hist.-Krit. Beiträgen II, S. 227.

Unmittelbarkeit, die in ihrer höheren aber zugleich weit einseitigeren Entfaltung das Schaffen der Nachkommen des Scarlatti, besonders innerhalb der neapolitanischen Schule, charakterisiert. Wenn gesagt wird, die moderne italienische Oper beginne mit Scarlatti, so ist das in dem Sinne richtig, daß Scarlatti die typischen Formen schuf, der sich von da an die italienischen Opernkomponisten bedienten. Diese Formen wurden auch außerhalb Italiens bald zu den herrschenden, in Wien sowohl wie in Dresden, in Madrid und Lissabon sowohl wie in Petersburg. Händel, der 1708 Scarlatti persönlich in Rom kennen lernte, studierte ihn mit größtem Eifer, bildete ihn nach und vervollkommnete ihn, wo er eine Vervollkommnung zuließ oder einer solchen bedürftig war. Auch seine Kirchensachen waren hochgeschätzt, Jomelli erhob sie sogar über die aller anderen Meister; dennoch waren, wie schon erwähnt, Oper und Kantate sein Hauptfach, und sein Wirken auf dramatischem Gebiete fällt weit schwerer ins Gewicht.

Es wurde schon oben (S. 344) angedeutet, welchen Veränderungen stilistischer und formaler Natur die venezianische Oper seit etwa 1680 unterlag, ebenso, welches die Meister waren, die diese Veränderungen mit heraufführen halfen. Genannt wurden da als Vorgänger Scarlattis vor allem Stradella und Provenzale. Von **Alessandro Stradella** (gest. 1681 oder 1682 in Genua durch Mörderhand), dem wir bereits als Oratorienkomponisten begegneten (S. 349 f.), liegen nur wenige Opern mehr vor,[1]) genug, um erkennen zu lassen, daß er sein bedeutendes Talent hier ebenso wie im Oratorium in den Dienst großer dramatischer Ideen stellte und namentlich als Repräsentant des leidenschaftlich erregten Arienstils zu gelten hat, den Scarlatti aufnahm. Von **Franc. Provenzale,** dem als Lehrer Scarlattis, Dom. Sarris und Nicc. Fagos, also der drei Häupter der neapolitanischen Schule, eine Ehrenstellung in der Musikgeschichte zukommt, weiß man nur, daß er um 1669 Direktor des Konservatoriums della Pietà de' Turchini zu Neapel war. Außer Kirchen- und Kammermusik sind nur zwei Opern *La Stellidaura vendicata* (1671) und *Il schiavo della sua moglie* (1678) auf die Nachwelt gekommen.[2]) Provenzale erhebt sich namentlich in lyrischen Sologesängen, z. B. in Klageszenen, zu bedeutender

---

[1]) H. Hess, Die Opern Aless. Stradellas, Leipzig, 1906.

[2]) Näheres, auch Notenbeispiele, bei R. Rolland, Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti, 1895, und H. Goldschmidt, Francesco Provenzale als Dramatiker, in Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VII (1905/06).

Höhe und schlägt mit Vorliebe elegische, zarte Töne an, ohne doch auch der Heiterkeit und dem Scherze die richtigen Akzente zu versagen. Die Führung seiner Arien erinnert zuweilen noch an venezianische Muster, weist aber ebenso oft über sie hinaus und auf Scarlattis frühe Opern, die freilich Provenzale im Punkte des Rezitativs ebensowenig erreichte wie die Cavallis, Cestis oder gar des späteren Monteverdi. Immerhin läßt das Vorhandensein von nur zwei Opern eine gewisse Vorsicht im Urteil angebracht erscheinen, wenn auch kaum Hoffnung besteht, weitere Proben seiner dramatischen Arbeit aufzufinden. — Scarlatti nun schließt sich anfangs noch ganz dem venezianischen Operndialekt an. Aber bald hat er sich einen eigenen Stil gebildet. Die Formen werden größer, das begleitete Rezitativ (s. unten S. 414) tritt häufiger auf, die venezianische Ouverture verschwindet und wird durch eine neue ersetzt (s. ebenfalls S. 414), und vor allem: der Ausdruck, den Scarlatti in seine Musik legt, wird kühner, vordringender, lebhafter, leidenschaftlicher. Manche seiner Arien ist in jenem feurigen, vor den kühnsten Intervallen (z. B. der verminderten Septime) nicht zurückschreckenden Melodiezuge geschrieben, der schon bei Stradella auffiel, und der mit dem treffenden, keineswegs im übeln Sinne zu verstehenden Worte „musikalischer Kulissenstil" belegt worden ist. Mitunter spielt er auf gewisse Nationaltypen in der Arie an, so wenn er einmal „alla Zingara" darüber schreibt, oder wenn er Stücke „alla Siciliana" setzt, d. h. in Form jenes lieblichen, idyllischen Hirtentanzes im $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt, der eigentlich durch ihn erst in der Oper heimisch wurde und später bei Händel mit so prächtigen Exemplaren vertreten ist. Auch die Neigung zu kurz abgerissenen Schlußphrasen und zu Triolenbildungen, die noch heute die südländische Musik kennzeichnen, tritt mit Scarlatti in den Vordergrund. Neu ist ferner bei ihm die ungemeine Lebendigkeit im Rhythmischen, namentlich die Beweglichkeit seiner Hauptmotive, mit denen er im Verlaufe oft ein höchst geistreiches Spiel treibt, je nachdem es gilt, diesen oder jenen Affekt wahrheitsgetreu zu schildern. Erfordert es dieser, abzubrechen, so bricht auch die Melodie ab; ist Eile, Zögern, Mut, Melancholie, Zorn, Liebesverlangen auszudrücken, so tut es die Musik nicht nur mit Hilfe beschleunigender oder verlangsamender Tempi, sondern sie spiegelt den Affekt mit voller Deutlichkeit auch in Melodie, Rhythmus, Harmonik und Instrumentation wider. Die Arbeit ist musterhaft, die Gliederung anschaulich, Fluß und harmonische Bindung der

Teile schön und eigen. Die Melodieteile selbst sind noch kurz, aber die Motive kernig und stoffreich, daher für die Bildung größerer Perioden ergiebiger als die zwar breiteren aber nicht so scharf geprägten Motive seiner italienischen Nachkommen. Vielfach wird man an den Wohllaut Händelscher Gesänge, zuweilen sogar an den Ernst Bachscher erinnert. Die Beweglichkeit der Secco-Rezitative wächst, das „begleitete Rezitativ" wird häufiger herangezogen, und in der Geschichte der Instrumentation bedeutet der Name Scarlatti geradezu einen Markstein. In diesem Sinne hat er nicht nur den in der venezianischen Oper noch wenig ergiebig verwendeten Violinen ihre dominierende Stelle im Orchester eingeräumt, hat nicht nur die bis dahin gebräuchlichen Soloinstrumente: Trompete, Viola, Oboe mit neuen, höchst virtuosen Aufgaben bedacht, sondern auch in der koloristischen Verwendung anderer (Hörner, Fagott, Solovioloncell, Viola d'amore, Flöte, Doppelorchester usw.) eine Fülle von Kombinationen gewagt, die den älteren Venezianern unbekannt waren. Alles in allem kennzeichnet sich die Scarlattische Oper als ein brillantes, rauschendes, in den glänzendsten Farben strahlendes und dabei doch von echtem dramatischen Empfinden getragenes Festspiel, wobei freilich noch zu bemerken ist, daß Scarlatti nicht nur in der großen ernsten Oper, sondern auch in der komischen Oper (z. B. *Il Trionfo dell' Onore* 1718) Hervorragendes geleistet hat.[1])

Die vielfach wiederholte Ansicht, Scarlatti habe die da Capo-Arie in die Oper eingeführt, entspricht insofern nicht den Tatsachen, als die Wiederholung des Anfangs einer Arie nach einem kontrastierenden Mittelsatz bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war, wenn auch der Umfang der Teile noch nicht der gleiche war wie später. Es handelte sich da augenscheinlich nur um eine Erweiterung der noch viel früher bekannten dreiteiligen Liedform. Nach Arteaga (Rivoluzioni del teatro italiano, II, S. 262) soll der große Sänger Baldassare Ferri aus Perugia (1610—1680) jene erste Art der da Capo-Arie eingeführt haben, und der Umstand, daß in der Folgezeit der da Capo-Teil, also die Wiederholung des Anfangs, zu einem Tummelplatz der Verzierungs- und Improvisationskunst der Gesangsvirtuosen wurde, läßt schließen, daß diese Form tatsächlich auf Initiative der Sänger zurückging.[2]) Durch Scarlatti, mehr

[1]) An umfassenderen Neudrucken Scarlattischer Opern ist außer den von Eitner im 14. Bande der Publikationen der Gesellsch. f. Musikforschung gegebenen Fragmenten der Oper *Rosaura* nichts vorhanden — ein Zeichen, wie wenig sich bisher Italien seiner großen Musiker angenommen hat. Einzelne Arien sind hier und da verstreut, ebenso Solokantaten. Über die Fundorte der handschriftlichen Partituren gibt E. Dents oben genannter Aufsatz Auskunft.

[2]) Bemerkenswerte Notizen hierzu s. auch in dem Traktat des um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom lebenden Dichters Arch. Spagna, abgedruckt im Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VIII (1906/07), S. 62.

noch durch seine Nachfolger, wurde die da Capo-Arie allerdings zur herrschenden Form für den Ausdruck starker Affekte. Von der früheren unterschied sich die seine durch ihre breiteren, gewichtiger ausladenden Formen, durch die mehr und mehr an Ausdehnung wachsenden Vor- und Zwischenspiele (Ritornelle), vor allem durch eine detailliertere thematische Arbeit, die sich von selbst ergab, wenn eine Leidenschaft nach allen ihren Äußerungen hin musikalisch erschöpft werden sollte. Die Erklärung, die Sulzer in der Allgemeinen Theorie der schönen Künste (2. Aufl. 1778), I, S. 106 gibt, trifft auch für Scarlattis Zeit schon zu und möge hier im Auszug folgen: „Das Ritornell läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Rezitativ etwas ermüdet worden ist, Zeit, Atem zu holen und sich zu einem guten Gesang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Fassung und nötige Aufmerksamkeit gesetzt. Indessen bindet sich der Tonsetzer nicht allemal an diese Gewohnheit, sondern läßt bisweilen die Singstimme ohne alle Vorbereitung anfangen. Dieses ist bei gewissen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig sind, von guter Wirkung. Daß der 1. Teil der Arie anfänglich ununterbrochen abgesungen wird, wobei die Instrumente meistens schweigen und nur hier und da der Stimme einen Nachdruck geben, hat auch seinen guten Grund. Denn auf diese Weise übersieht man den 1. Teil geschwind und wird in die gehörige Fassung gesetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonsetzer uns wollen empfinden machen. Erst alsdann sieht man, worauf es in der Arie hauptsächlich ankommt. Darum wiederholt alsdann der Sänger die kräftigsten Ausdrücke, bringt sie in verschiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen an. Dieses ist der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denselben Hauptgegenstand, der sie hervorgebracht hat, zurückkommen und ihn aus allen Ansichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, sich völlig in den Affekt zu setzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, so geben die Instrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruck. — Weil der 2. Teil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Erfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Teil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein gibt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart oder des Zeitmaßes in diesem Teil dem Ausdruck eine neue Wendung. — Die Wiederholung des 1. Teils, welcher das Da Capo genannt wird, hat vermutlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal ausgedrückt hat, noch einmal hören zu lassen. In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbei. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrücke der Arie desto besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde, so müssen beide, der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das wirkliche Ende derselben im Ausgang des 1. Teils sich befinde." Die Fortbildung der da Capo-Arie unter der Hand großer Meister hat zu einer herrlichen Blüte geführt, an der Händel keinen geringen Anteil hat, doch ist ihre einseitige Bevorzugung und das Festhalten an ein und demselben starren Typ auch vielfach von schädlichem, aufhaltendem Einfluß gewesen, gegen den siegreich erst Gluck und seine Schule ankämpften.[1])

---

[1]) Erläuternde Abhandlungen aus der älteren Zeit über die da Capo-Arie findet man u. a. auch bei Scheibe, Der kritische Musikus, S. 432 ff.; Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, S. 212 ff.; Arteaga, Le rivoluzioni del teatro italiano (deutsche Übersetzung von N. Forkel 1789), II, S. 236 ff., 255 ff. Namentlich im letzten Drittel

Auch die Einführung des Recitativo accompagnato schrieb man lange Zeit mit Unrecht Scarlatti zu. Auch dieses war seit Monteverdis Beispiel im „Combattimento" (s. S. 334 f.) dem Komponisten der venezianischen Schule geläufig geblieben, wenn es auch nicht allzu oft zur Anwendung kam. Hier, wie so oft in dergleichen Prioritätsfragen, pflegt die Tradition nicht immer die zuverlässigste Führerin zu sein. Noch nach Scarlatti sind Leonardo Vinci und Rinaldo da Capua als „Erfinder" des begleiteten Rezitativs genannt worden. Wiederum aber ist richtig, daß mit der Ausbeutung und Vergrößerung des Orchesterapparats durch Scarlatti auch diese Form des Rezitativs eine größere Bedeutung erlangte. Wie schon oben (S. 345) erwähnt, benutzte man es als Steigerung des Recitativo secco nur bei besonders hervortretenden, spannenden Stellen des Dramas. Als unbedingter Neuerer dagegen ist Scarlatti, wie schon erwähnt, in der Behandlung des orchestralen Teils anzusehn. In der Einführung virtuos konzertierender Streich- oder Blasinstrumente ging er auf den Bahnen der Venezianer weiter, aber nicht ohne sich durch die von Oberitalien, namentlich von Bologna herkommende Strömung des von Torelli und Corelli ausgebildeten Solokonzerts und Concerto grosso anregen zu lassen. Die Einleitungssinfonien, die er seinen Opern gab, haben sprichwörtliche Bedeutung in der Musikgeschichte erlangt, entweder direkt als „Scarlattische" oder doch wenigstens als „neapolitanische" Opernsinfonie. Scarlatti setzte ihre Dreisätzigkeit fest, und zwar in der Folge: Allegro-Adagio (oder Grave, oder Andante)-Allegro.[1]) Das bedeutete eigentlich gegenüber der venezianischen Ouverture, die sich nicht an einen festen Schnitt hielt, sondern aus mehr oder weniger oft pausenlos aneinandergehängten kleinen Sätzchen bestand, einen Rückschritt, besonders da auch Scarlatti und seine Schule selten auf den Programmcharakter solcher Einleitungen ein gleiches Gewicht legten wie die Venezianer. Die Scarlattische Sinfonie ist meist ein rauschendes, prunkvolles, am Anfang gern auf beharrende Trommelbässe gestelltes Konzertstück, kräftig instrumentiert und oft sogar mit Soloinstrumenten versehn. Sie will zunächst nur Einleitung sein, den Hörer spannen, seine Aufmerksamkeit erregen, ohne anzudeuten, was der Verlauf der Oper bringen wird. Gewöhnlich sind die Allegrosätze die ausgedehntesten, und das eingeschaltete Adagio oder Andante hat nur die Bedeutung eines kurzen Ruhemoments, häufig ausgefüllt durch den zärtlichen oder elegischen Gesang einer Solooboe oder dergl. Der venezianischen Ouverture gegenüber hat sie dafür den Vorzug der Einheitlichkeit und Geschlossenheit und bot Gelegenheit, das gegebene thematische Material einer gründlichen Durcharbeitung zu unterwerfen. Gerade in diesem Punkte ist die Scarlattische Sinfonie von außerordentlicher Bedeutung gewesen und wurde zusammen mit der „Lullyschen" oder „französischen" Opernouverture eine von den Formen, auf denen sich die klassische Sinfonie des 18. Jahrhunderts erhob. Unter Scarlattis minderbegabten Nachfolgern freilich sank sie bisweilen auf ein erstaunlich niedriges Niveau und mutet da oft wie eine Karikatur seiner meisterlichen Vorbilder an. Als solche galten vornehmlich die Einleitungen zu *Il prigionero fortunato* (1698, eine Programmsinfonie, die vier Trompeten

---

des 18. Jahrhunderts erschienen zahlreiche im Sinne der Gluckschen Reform geschriebene Abhandlungen zur Arienfrage. Über die Abarten der großen Arie: Cavata (Cavatina) und Arioso siehe Mattheson a. a. O.

[1]) S. dazu das oben S. 326, 333 Gesagte.

beschäftigt und in aufgeregten, scharf akzentuierten Figuren der Violinen ein höchst belebtes Bild des Kampfes und Sieges gibt, von dem in der ersten Szene die Rede ist), zu *Tigrane* (1715), zu *La caduta dé Decemviri* (1697) und zum Oratorium *Sedecia* (1706, in der Art eines Violinkonzerts).

Scarlattis Meisterschaft im Stilo drammatico wurde zu seiner Zeit in gleicher Weise anerkannt wie seine Beherrschung des Stilo ecclesiastico, des Kirchenstils, von der so manche streng gearbeitete, ja direkt Palestrina nachgebildete Messe und Motette Zeugnis ablegt. Ihrer oft überraschenden, neuen Behandlung der Harmonie und Modulation wegen genossen auch seine zahllosen Solokantaten großen Ruf. Joh. Dav. Heinichen in Dresden druckte in seinem vortrefflichen Lehrbuche „Der Generalbaß in der Komposition“ Dresden 1728, S. 797 eine von Scarlattis Solokantaten mit Generalbaß, *Lascia deh lascia al fine* ab, um daran Schritt für Schritt zu zeigen, „daß der berühmte Sigr. *Alessandro Scarlatti* vor allen andern heutigen *Practicis* mit der *musicalischen Harmonie extravagant* und *irregulair* umbgehe, wie die Menge seiner *Cantaten* ausweiset. Denn es bindet sich dieser *Autor* selten oder niemahls an einen *regulirten ambitum modi*, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man jemahls im flüchtigen *Recitativ* thun kann. Meines wissens hat ihn biß *dato* unter unzehligen *Practicis* noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte *Astorga* nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen“ usw. Der Padre Martini, der in seinem Saggio fondamentale, II, S. 207 ein feines und geistreiches Madrigal *Cor mio deh non languire* für vier Soprane und Alt von Scarlatti mitteilt, nennt ihn einen Mann von tiefen Kenntnissen, und sein Schüler Hasse erklärte ihn für den größten Meister der Harmonie in ganz Italien, „das will sagen, in der ganzen Welt“. Die ganze reiche Kunst, die sich in diesem Manne verkörpert, wird erst dann einer gerechten und umfassenden Würdigung unterzogen werden können, wenn aus allen seinen Schaffensgebieten das Beste in Neudrucken zugänglich gemacht sein wird. Kein älterer italienischer Meister erheischt eine solche Inangriffnahme umfassender Neudrucke zurzeit dringlicher als Scarlatti. — Von seinen bedeutendsten Opern mögen wenigstens die Titel genannt sein, sofern es nicht schon oben geschehen ist. Neben *Il prigionero fortunato* und *La Caduta dé Decemviri* waren vor allem bekannt: *Laodicea e Berenice* (1701), *Tigrane* (1715 mit außergewöhnlich großem Orchester), *Griselda* (1721 mit ausgezeichneten Rezitativen und Ensembles), *La Rosaura, Teodora* (1693 mit den ersten großen da Capo-Arien), *Giustino* (1685 mit der ersten Accompagnato-Szene).

So groß indessen Aless. Scarlatti als schaffender Künstler war, und so erfrischend und belebend seine Kunst auf die Zeitgenossen wirkte, ein gut Teil seines Einflusses verdankte er auch seiner Tätigkeit als Lehrer an den Konservatorien Neapels. Das älteste dieser Konservatorien, „della Madonna di Loreto“, war bereits im Jahre 1537 durch einen spanischen Geistlichen, Giov. di Tappia, errichtet worden (s. oben S. 174). Seine Schüler setzten sich aus armen Waisenkindern des Landes zusammen. Später erfolgten drei andere Gründungen, die Konservatorien „dei Poveri di Giesù

Cristo", „di Sant' Onofrio a Capuana" und „della Pietà de' Turchini", ebenfalls zunächst Kinderbewahranstalten, in denen aber die Musik sofort Hauptgegenstand der Erziehung wurde.[1]) Aber erst seit Francesco Provenzale (S. 410) und Scarlatti an ihnen wirkten, etwa von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, gewinnen sie über die Mauern der Stadt hinaus Bedeutung und senden jahrzehntelang große Meister in alle Welt.[2]) Unter ihnen haben Scarlattis Unterricht (am Konservatorium dei Poveri) genossen: Niccola Fago (geb. 1674 zu Tarent; zuvor noch Schüler Provenzales, später dessen Nachfolger am Konservatorium de' Turchini), Gaetano Greco (geb. um 1680) und Francesco Durante (geb. 1684, gest. 1755). Bemerkenswert und zugleich charakteristisch dafür, daß Scarlattis Wirken keineswegs nur der Oper zugute kam, ist, daß diese drei Meister ihren Schwerpunkt in die Kirchen- und Kammerkomposition verlegten und verhältnismäßig wenige, ja gar keine Opern schrieben, ferner, daß sie — und mit ihnen eine Anzahl ihrer Zöglinge — fleißig den alten römischen Kirchenstil studierten und zum Teil bei lebenden römischen Meistern darin in die Schule gingen. So war es bei **Francesco Durante,** der seine Studien zuerst in Neapel bei Scarlatti und Greco absolvierte, dann aber nach Rom zu Pitoni und Pasquini ging. Später wurde er Kapellmeister in Neapel und Konservatoriumslehrer. Die sehr zahlreichen Kompositionen Durantes sind noch nicht hinreichend untersucht, um ein abschließendes Urteil zu rechtfertigen. An Phantasiereichtum und Gestaltungskraft steht er Scarlatti nicht gleich; für das Dramatische hatte er anscheinend keine Neigung, und die Melodieerfindung für den Sologesang war nicht seine starke Seite; aber sein mehrstimmiger Satz zeigt viel Glanz, kräftigen Vollklang und sangbare, fließende Stimmführung. In der Instrumentierung verstand er sich gleich Scarlatti auf ein wirksames Instrumentalensemble, dem er häufig Blasinstrumente (Oboen, Flöten, Fagotte, Hörner, Trompeten) beimischt. Sein Kirchenstil ist einerseits nicht frei von Trockenheit — Hasse sagte, Durante sei nicht nur trocken, sondern auch barock —, andererseits neigt er schon zum Weltlichen: das Theater begann der Kirche fleißig in die

---

[1]) Im Jahre 1806 wurden alle vier unter dem Namen des letzteren (de' Turchini) vereinigt.

[2]) Zum Folgenden s. March. di Villarosa, Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli, Neapel 1840 (1843), und Florimo, La scuola di Napoli, 3 Bände, Neapel 1880, insbes. Band II und III.

Hände zu arbeiten. Immerhin bleibt Durante im Vergleiche zu den meisten seiner Nachfolger noch vorwaltend ernst und würdig und verrät in der Arbeit Schätzung des Gediegenen. Seine zur Karwoche 1751 für Rom gesetzten, von Violinen, Violen und Hörnern begleiteten Lamentationen lassen den Abkömmling einer guten Schule erkennen, obwohl er in seiner *Missa alla Palestrina* unter seinem berühmten Vorbilde bleibt. Ein in neuerer Zeit wieder mehrfach zur Aufführung gelangtes vierstimmiges Magnificat in *D-dur* von seiner Komposition hat nicht viel zu bedeuten. Die Erfindung ist hier zwar nirgends unedel, aber auch nirgends hervorragend, Genie zeigt sich nicht darin; die Chöre sind meist nur kurz und rauschen mit einem gewissen theatralisch-kirchlichen Pomp vorüber, der an den Prunk des katholischen Hochamts erinnert. Am meisten Stil hat der Satz *Deposuit potentes*, und einen wirklich großen und feierlichen Moment enthält das Werk beim Eintritt der Doxologie *Gloria patri*; der Schlußsatz aber schwächt den Eindruck leider wieder ab. Neben zahlreichen Messen, Requiems, Psalmen, Hymnen usw. hat Durante auch vieles für die Kammer geschrieben, eine Anzahl Madrigale, Klaviersonaten und Duette, darunter solche über Melodien aus Scarlattis Kantaten. Diese Duette, die Durante für seine Schüler zur Übung und Unterhaltung setzte, erklärt Kiesewetter zwar für unübertrefflich und sagt, daß sie vor allen anderen der Steffani, Clari, Lotti, Händel, Porpora, Bononcini u. a. beliebt gewesen seien; indessen gehören sie einer viel kleineren und leichteren Art von Duetten an und halten mit den kunstvollen Kammerduetten von Steffani oder Händel keinen Vergleich aus. Besonders Durante aber und der sogleich zu erwähnende Leonardo Leo erhoben die neapolitanische Schule zur angesehensten in ganz Italien. Wer komponieren lernen wollte, mußte nach Neapel, und groß ist die Menge der aus dieser Schule hervorgegangenen beliebten Komponisten. Ein Talent entzündete sich am andern; eine reichere Fülle anmutiger reizender Töne, als Italien jemals gekannt hatte, ergoß sich von Neapel weit über die Grenzen des Landes hinaus, und über ein halbes Jahrhundert lang okkupierten die Neapolitaner ganz Europa, mit Ausnahme der Gebiete, die in Deutschland durch Bach, in Frankreich durch die Nachfolger des Lully besetzt gehalten wurden. Namentlich Durante, viel größer als Lehrer wie als Tonsetzer, erzog eine ganze Reihe sehr angesehener Opernkomponisten: Vinci, Jommelli, Duni, Terradellas, Traetta, Piccini, Sacchini, Guglielmi und Paisiello. Von

Gaet. Greco sind nur Klavierstücke überliefert, anmutige, formvollendete Kompositionen, die nicht ohne Bedeutung für die Entwickelung der Klavierkunst seines großen Schülers Domenico Scarlatti (dem Sohne des Alessandro) gewesen sind.[1]) N. Fago ist mit Messen, Kantaten und geistlichen Gesängen vertreten, ebenso der als Kirchenkomponist nicht unbedeutende Francesco Mancini (geb. 1674, gest. 1739).

Derselben Generation gehören als etwas jüngere Talente an: Leonardo Leo, Francesco Feo, Giov. Batt. Pergolesi, Leonardo Vinci, die bereits der Oper ihr Augenmerk mehr zuwenden. Bei ihnen erscheint zwar die alte kontrapunktische Kunst noch keineswegs ganz in den Hintergrund gedrängt — eine Reihe edler Kirchenstücke beweist das —, wohl aber tritt mit ihnen schon eine beträchtliche Vorliebe für die Entfaltung des rein Melodischen zutage, dem gegenüber das Harmonische eine minder große Rolle spielt. Die beim ältern Scarlatti auch im Melodischen noch immer vorwaltende Strenge des Ausdrucks, die oft geradezu bis zur Herbheit geht, macht einer breiten, üppigen, dem Ohre schmeichelnden Ausdrucksweise Platz, und mit mehr Bedacht als vorher geht man daran, mit der Wahrheit der Empfindung zugleich sinnlich schöne Klangwirkungen zu paaren. Es kommt die Zeit der großen weltbeherrschenden Gesangsvirtuosen und Primadonnen, die Zeit der Übertreibungen im Koloraturgesang und der Sucht nach blendenden Kehlfertigkeitsbeweisen, von der so manche Künstleranekdote erzählt. Man findet auf der einen Seite einen Stil, der mehr als jeder andere aus den Prinzipien des menschlichen Gesanges hergeleitet ist und als oberste Herrin die kantable Melodie einsetzt, auf der andern Seite aber auch einen Stil, der direkt der Instrumentalmusik entlehnt scheint. Der Reichtum an „Instrumentalismen" erklärt sich dadurch, daß es höchster Ehrgeiz der Sänger und Sängerinnen blieb, das Feld ehrenvoll neben einer Violine, Flöte, Trompete usw. zu behaupten. Wettstreite zwischen Sängern und Instrumentisten waren nichts Seltenes, und groß ist die Zahl der Opernarien bis weit über die Mozartsche Zeit hinaus, in denen es der Komponist von vornherein auf einen solchen Wettstreit zwischen Menschen- und Instrumentenstimmen absah.[2]) Besonders die

[1]) Eine Anzahl davon gab J. S. Shedlock bei Novello & Co. in London im Neudruck heraus.

[2]) Berühmte Beispiele liegen namentlich von Händel (Vogelarien in Opern und Oratorien) und Mozart (z. B. in „Il re pastore") vor.

Arien in Opern, Oratorien und Kantaten weiten sich jetzt zu großen, mit den üppigsten Melodien ausgestatteten Gebilden aus, um dem Sänger möglichst viel Gelegenheit zur Entfaltung seiner Stimmmittel und Ausdruckskunst zu geben. Die Melodiebildung selbst geht aber nach andern Gesetzen vor sich als ehedem bei den Venezianern, auch in der Instrumentalmusik; sie wird breiter, quellender, tonartlich geschlossener — es kommt jetzt, wie einmal Rousseau sich ausdrückt, mehr „Einheit" in die Melodie. Augenfälliger als vorher sondern sich Rezitativ und Arie voneinander: dort rücksichtslos auf Wahrheit des sprachlichen Akzents ausgehender Redegesang, hier unbedingt lyrisches Verweilen bei Empfindungen. Man hat diesen neuen Stil von italienischer Seite aus mit Anspielung auf ein Dantesches Wort den „dolce stil nuovo" genannt. Ihn auszubilden waren die oben genannten Meister berufen, die als geborene Neapolitaner dabei wahrscheinlich noch stärker unter dem Einfluß neapolitanischer Volksmusik schrieben als der Sizilianer und an römischen Vorbildern geschulte Aless. Scarlatti. Immerhin standen sie diesem und seiner Schule noch zu nahe, als daß sie sich zu Übertreibungen oder kunstschädigenden Konzessionen an die Sänger hätten hinreißen lassen wie viele der späteren und geringer begabte. Wohl häufen sie alle Schönheiten auf den gesanglichen Part und „erlauben nichts im Akkompagnement oder im Basse, was das Ohr einen Augenblick vom Gesange abziehen könnte" [1]); sie beschränken daher auch das begleitende Orchester, das bei Scarlatti noch in allen Farben schillerte, auf das Streichquartett mit gelegentlich hinzutretenden obligaten Instrumenten. Aber niemals fällt es ihnen ein, den Ausdruck zu vernachlässigen, Koloraturen nur um der Sängereitelkeit willen zu schreiben und neben dem Gefälligen und Angenehmen das Erhabene und Großartige zu vergessen. Was das Großartige anlangt, so bietet namentlich **Leonardo Leo** in seinen zahlreichen, jeder Gattung angehörenden Werken weltlicher wie geistlicher Richtung treffliche Muster. Leo war einst das Entzücken von ganz Italien und wurde von seinem jüngeren Zeitgenossen Nic. Piccini für den „größten italienischen Meister aller Zeiten" erklärt. Sein Gesang ist rund, angenehm und fließend, viel sinnlicher, weicher und breiter in der Form als der des Durante. In der Erfindung elegischer und empfindsamer Wendungen überragte er alle seine

---

[1]) J. A. Hiller, Wöchentl. Nachrichten usw. I (1768), S. 124.

Vorgänger, und viele der schönsten Melodien, mit denen der sechzehn Jahre jüngere Pergolesi hernach entzückte, sind in den Umrissen schon bei Leo vorhanden. Zart oder feurig, zierlich oder getragen, gewannen seine Melodien im Verein mit einer glänzenden, mit Vorliebe sich in Malereien ergehenden Instrumentalbegleitung in Theater und Kirche aller Herzen. Die Zahl seiner Bühnenstücke übersteigt 30, wozu noch Serenaden und Kantaten kommen. Den größten Erfolg hatten *Demofonte* (1735, worin der Kastrat Caffarelli zum erstenmal auftrat) und *Olimpiade* (1743). Eine lange Reihe Arien aus diesen und anderen Opern (z. B. der Monolog der Dido aus *Didone*, 1731; die Arie „Misero pargoletto“ aus *Demofonte*, die beiden Arien „Ne' giorni tuoi felici“ und „Non sò d'onde viene“ aus *Olimpiade*) genossen als Meisterstücke melodisch-dramatischen Ausdrucks weithin Ruf. Ebenso haben seine komischen Opern erheblich zur Bildung dieser Gattung mit beigetragen. Sehr schöne Kirchenstücke für a cappella-Chor, darunter ein berühmtes *Miserere* für acht Stimmen, andere mit Begleitung des Orchesters (*Te deum* D-dur zu vier Stimmen, *Dixit dominus* zu fünf Stimmen) zeigen ihn auch außerhalb der Oper als ernsten Meister. Wenn Thibaut (Über Reinheit der Tonkunst, 1825, S. 15) bemerkt, daß Leo und mit ihm Pergolesi schon „nahe daran gewesen seien, den geistlichen Stil mit dem glänzenden weltlichen, mit einer romanhaften Unruhe und Reizbarkeit zu vertauschen“, so kann ihnen das schwerlich als Vorwurf ausgelegt werden; denn zu allen Zeiten hat sich der kirchliche Stil Ausdrucksformen und Ausdrucksmittel des weltlichen angeeignet, und nur ein Zuviel dieser letzteren kann die Grenzen beider verwischen. Das ist bei den Genannten noch nicht der Fall, trat aber allerdings sehr bald wirklich ein. Perlen erhabenen Ariengesangs und Stimmungen von ungemeiner Zartheit enthalten z. B. auch Leos Oratorien, voran *La morte d'Abele* (1732) und *Sa. Elena al Calvario* (1732), die beide ins Ausland drangen und jahrzehntelang auch in Deutschland in höchster Achtung standen.[1]) Leo war 1694 bei Neapel geboren, lehrte dann am Konservatorium della Pietà, später, nach Scarlattis Tode (1725) an Sant' Onofrio. Seit 1717 war er Kapellmeister an einer der Hauptkirchen Neapels.

---

[1]) Proben bei A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 187, wo solche auch für die folgenden Meister gegeben sind. Beispiele für die Kirchenmusik der Neapolitaner finden sich bei Rochlitz, Proske, Bocks „Musica sacra“; Braunes Caecilia usw. S. dazu oben S. 194, Anm.

Sein Tod erfolgte unerwartet (am Klavier) im Jahre 1744. — **Francesco Feo** gehört ebenfalls zu den bedeutenderen unter den jüngeren Zeitgenossen und Nachkommen des Scarlatti (geb. um 1685 zu Neapel; Schüler des Dom. Gizzi, dessen berühmter Gesangschule er seit 1740 vorstand, und des Pitoni in Rom; gest. nach 1740). Sowohl im Geistlichen wie im Weltlichen wird er musterhaft, gediegen und nachahmenswürdig genannt, doch ist er im Strudel der Ereignisse bald vergessen worden. Opern hat er nur vier hinterlassen, aber schon seine erste, *Impermnestra*, 1725 für Rom geschrieben, hatte großen Erfolg; angeblich soll Gluck einer Arie des Feoschen *Arsace* den Anfang seiner Ouverture zu *Iphigenie in Aulis* entlehnt haben. Aus seinen Kirchenstücken gibt Reichardt (Kunstmagazin St. VIII, S. 98) einige Proben und spricht mit Begeisterung von einer zehnstimmigen Messe dieses Meisters, an der er u. a. die reiche Instrumentierung, namentlich die Anwendung eines vollen, den Bogeninstrumenten gegenübertretenden Blasinstrumentenchores hervorhebt.

Nicht mehr zu den persönlichen Schülern Scarlattis zählt (als jüngster der Genannten) **Giov. Batt. Pergolesi**, geb. 1710 zu Jesi, gest. 1736 in Pozzuoli bei Neapel. Am Konservatorium de' Poveri erhielt er den Unterricht von Greco, Feo und Durante, ohne nach Beendigung der Studien während der kurzen Spanne Lebenszeit, die ihm zugemessen war, eine feste Stellung zu bekleiden: mit 26 Jahren wurde dieser zu den größten melodischen Genies zu rechnende Jüngling schon abberufen. Dennoch sind seine Kompositionen zahlreich, und eine Fülle von Meisterstücken steht darunter. Anfangs machte er in der Opera seria kein Glück, und auch seine letzte Oper *Olimpiade* (1735 in Rom) fiel durch gegen den mit großem Beifall aufgenommenen *Nerone* des Egidio Romoaldo Duni, da dieser ihm zwar nicht an Talent, wohl aber an Kenntnis der dramatischen Wirkungen überlegen war.[1]) Duni gestand ihm nach der Probe selbst zu, daß seine *Olimpiade* viele Schönheiten enthalte, die sich in einem Zimmer vortrefflich ausnehmen würden, im Theater aber unbemerkt vorübergehen müßten.[2]) Dazwischen aber erschien 1733 seine komische Oper (eigentlich ein „Intermezzo") *La serva padrona* (Die Magd als

---

[1]) Duni spielt in der Geschichte der französischen komischen Oper eine Rolle. Die oben erwähnte Geschichte erzählt La Borde, Essay usw. III, S. 212.

[2]) Immerhin wurden von den Italienern verschiedene Stücke der Oper als meisterhaft anerkannt, vor allem das Duett „Addio" zwischen Megacle und Aristea.

Herrin), die ihn sofort unter die ersten Komponistengrößen Italiens stellte. Sie bestach durch gewinnende Melodik, meisterliche Behandlung der Singstimmen und eine ebenso geistreiche wie anmutige Art, komische Situationen in Musik zu bringen. Die Handlung ist so einfach als nur denkbar, besteht allerdings aus sehr lustigen Szenen zwischen einem Mädchen und einem eifersüchtigen Liebhaber, neben die eine dritte komische, aber stumme Person tritt. Nichts ist hier vorhanden an Requisiten der großen Oper, nichts, was das Auge bestechen, das Ohr von der Musik ablenken könnte; daher galt Pergolesis Erfolg gleichsam doppelt, andern, anspruchsvolleren Werken gegenüber. Schnell nahm ganz Italien das Stück ins Repertoire auf; 1752 kam es, von einer italienischen Buffonistentruppe gespielt, in Paris zur Aufführung und wurde dort nicht nur der Ausgangspunkt jenes berühmten musikalischen Streites, den die Musikgeschichte unter den Schlagworten Buffonisten gegen Antibuffonisten kennt, sondern gab überhaupt den Anstoß zur Pflege einer nationalen komischen Oper in Frankreich. Deutschland lernte die Oper ebenfalls kennen und hat sich ihrer bis in die jüngste Zeit herein stets mit besonderer Liebe angenommen.[1]) Einige andere komische oder halbkomische Opern für Neapel, an denen ebenso wie in der *Serva padrona* Pergolesis Kunst im Duettstil gerühmt wird (darunter *Il maestro di musica*, das gleichfalls nach Frankreich kam), hatten zwar nicht den gleichen durchschlagenden Erfolg, halfen aber des jungen Meisters Ansehen verstärken. Inzwischen war eine Anzahl prächtiger Kirchenmusiken entstanden, darunter eine von der Stadt Neapel bestellte Messe für zehnstimmigen Doppelchor und Doppelorchester, der sehr bald andere folgten (mehrere *Laudate pueri, Dixit dominus, Laetatus sum, Salve Regina* u. a.). Zum Teil für Chor, häufiger noch für zwei Solostimmen mit Begleitung komponiert, prägen sie den eleganten, kantablen, oft feurigen Stil Pergolesis mehr oder minder deutlich aus, denselben, der auch sein letztes Werk, das überschwenglich gefeierte, für zwei Frauenstimmen mit zwei Violinen und Baß gesetzte *Stabat mater* (1736), auszeichnet. Gleich der *Serva padrona* ist auch dieses Stück niemals vergessen worden; es hat bis auf den heutigen Tag nicht nur eine Fülle von Ausgaben erlebt, sondern ist auch ungezählte Male mehr oder minder

[1]) Klavierauszüge erschienen mehrere. Zur Biographie Pergolesis s. übrigens die auf archivalischem Quellenmaterial beruhende Studie von Radiciotti, die im Jahre 1910 erschien (mit Verzeichnis seiner Werke).

geschmackvoll bearbeitet, „verbessert“ und arrangiert worden,[1]) wobei jedesmal auch kritische Bemerkungen der betreffenden Zeitgenossen, unterschätzende wie überschätzende, mit laut wurden. Die vielen entgegengesetzten Meinungen der A. Hiller, P. A. Schulz, Forkel, Klopstock (der auch eine deutsche Umdichtung des Textes vornahm) u. a. vor dem Leser auszubreiten, hat wenig Sinn. Heute, da die Kenntnis der neapolitanischen Opern- und Kirchenmusik allgemeiner und das Verständnis für ihre Vorzüge und Schwächen größer geworden ist, steht fest, daß Pergolesis Werk eine der feinsten und originellsten Blüten ist, die dem großen Stamme der neapolitanischen Musik des 18. Jahrhunderts entsprossen sind. Gewisse spezifisch neapolitanische Eigentümlichkeiten seines Stils, z. B. die merkwürdige, einst mit „lombardischer Geschmack“ bezeichnete Verschiebung des Taktakzents in den Arien „Cujus animam gementem“ und „Quae moerebat“, wird man als solche ebensowohl mit Recht bestehen lassen, wie man die teils zart elegischen, teils inbrünstigen oder leidenschaftlich aufflammenden, dabei stets zu prachtvollem Klange zusammenschmelzenden Partien der Partitur nicht deshalb als weltlich oder unkirchlich ansehen wird, weil sie sich der Manieren des damaligen virtuosen Sologesangs bedienen. Bald nach der Vollendung dieses Stabat mater starb Pergolesi. Sein früher Tod half seinen Namen unsterblich machen; „nun stieg sein Ruhm“, wie Forkel sagt, „bis an die Wolken, in Theater und Kirche wollte man fast nichts als Pergolesi hören.“ Was er als Instrumentalkomponist geleistet, bleibt zu erwähnen einem späteren Kapitel vorbehalten.

Nachdem der neue melodiöse Opernstil sich einmal Bahn gebrochen hatte, lag die Gefahr nahe, zugunsten reizender, schmeichelnder Melodik die dramatische Wahrheit und tiefere Charakteristik zu vernachlässigen. Es war nicht eben schwer vorauszusehen, auf welche Seite Tonsetzer und Sänger sich neigen würden, nachdem sie einmal begonnen hatten, zwischen Streben nach wahrem Künstlertume und Sucht nach Glanz, Ehre, Gold und Popularität zu schwanken. Talent und Produktionskraft schienen bei den Neapolitanern allerdings unversiegbar, aber in der Aufgeregtheit des ganzen Treibens und in dem Jagen nach Ruhm und Beifall ließ man sich keine Zeit mehr zu ruhiger Entwickelung; daher waren viele der Früchte für den Augenblick zwar anlockend, aber in der

[1]) Als korrekteste Ausgabe darf die von G. Schreck nach der Originalhandschrift veranstaltete vom Jahre 1910 gelten (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Folge ohne allen Bestand. Schon bei Pergolesi deutet manches auf allzu schnelle Arbeit und Genügsamkeit in der Erfindung. Neben ihn tritt als einer der ersten, die ihr großes Talent nicht immer in den Dienst des Allerhöchsten in der Kunst stellten, der reich begabte **Leonardo Vinci,** 1690 in Kalabrien geboren und Schüler des Conservatorio dei Poveri unter Gaetano Greco. Seine Tätigkeit als Opernkomponist umfaßt die Jahre 1719 bis 1730. Für seine besten Werke gelten *Ifigenia in Tauride,* die 1725 zu Venedig mit ungeheuerm Beifall gegeben wurde, und *Didone abbandonata.* Daß er mit der Oper *Siroe* oder *Farnace* den Porpora überwunden haben soll, hat nicht viel zu sagen; *Elpidia* fand jedoch auch in London unter Händel Beifall und wurde im Jahre 1725 sechzehnmal gegeben. Gleich Pergolesi hat auch Vinci im Laufe der Zeit manches widersprechende Urteil ertragen müssen. Die Italiener schätzten ihn als einen zweiten Scarlatti, und Piccini sagt von ihm: „Vinci erfand zuerst die Art, den Gesang der rezitierenden Person mit den Instrumenten zu begleiten und ihm zu folgen" (womit er das schon lange vor Vinci bekannte und angewendete begleitete Rezitativ meint), und eins von seinen größten Verdiensten sei gewesen, „daß er stets zu malen und in seinen Werken den Ausdruck der Natur selbst darzustellen gesucht hätte. Sein Gesang war allezeit wie sie, entweder ernst und erhaben oder sanft und zärtlich." Damit aber schloß er sich doch nur dem Streben aller Meister der dramatischen Musik seit Monteverdi an. Strenger gingen deutsche Kunstrichter mit ihm um.

Gerber sagt, „obgleich Vinci Stärke, Lebhaftigkeit und Erfindungsreichtum besessen, scheine ihm doch die Geduld zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken gefehlt zu haben", übereinstimmend mit Joh. Ad. Scheibe, der in seinem Critischen Musikus S. 66 ff. die Mängel der damaligen Oper untersucht und unter anderem bemerkt: „Ein Italiener wiederholt z. B. die Worte: *Io voglio* verschiedene Male und unterbricht auch wohl den Gesang durch einige Pausen, ehe man weiß, daß er lieben will. Er läßt seinen Helden unzählige Male *alla*, *alla* singen, und man erfährt erst in einer Viertelstunde, daß er sagen will: *alla vendetta!* Leonardo Vinci, einer der berühmtesten italienischen Komponisten, hat sich sehr oft solcher ausschweifenden Freiheiten bedient. Bei so vielen vortrefflichen Einfällen und Gedanken dieses Mannes ist es schade, daß er nicht die Vernunft zur Aufseherin aller seiner Werke gemacht hat."

Immerhin ist es richtig, daß Vinci Außerordentliches im begleiteten Rezitativ leistete und es auf eine Höhe hob, die es bei Scarlatti nur ausnahmsweise hatte. Bei Vinci beginnen schon ganze Szenen sich nach Art ungebunden hinfließender Diktion zu bewegen, halb im rezitierenden, halb im ariosen Stile gehalten, wobei

das Orchester die Aufgabe hat, nicht nur den Stimmungsuntergrund anzudeuten, sondern auch Satz für Satz dem spezifischen Inhalt des Ausgesprochenen mit malenden Wendungen nachzugehn. Das aber war von großer Tragweite für die spätere Opernkomposition, namentlich als man sich, durch Gluck dazu gedrängt, vom Mechanismus der älteren Oper loszusagen und einem freieren, echt dramatischen Aufbau zuzuwenden bemüht war. Der letzte Akt von Vincis *Didone abbandonata* soll nach Arteaga zu solchen Teilen der älteren Opernkomposition gehört haben, in denen bereits ein Stück Zukunft enthalten ist. Er steht aber nicht einzig da, sondern hat in andern seiner Opern und Oratorien Seitenstücke. Dennoch kann man ihm eine gewisse Flüchtigkeit nicht absprechen und muß ihm auch vorwerfen, bisweilen allzusehr nach der Schablone gearbeitet zu haben. Seine Musik zeigt, alles in allem, den typischen Schnitt der bereits etwas verflachenden nach-Scarlattischen Oper. Vinci starb 1732 in einem Kloster bei Neapel, das er wegen unglücklicher Liebe zu einer vornehmen Dame aufgesucht hatte. Die Sage erzählt, ein Nebenbuhler habe ihn vergiftet.

Noch mehr von der Einfachheit und Größe der Früheren entfernte sich **Nicolo Porpora** (geb. 1686 in Neapel; Schüler von Greco und Mancini am Konservatorium della Maria di Loreto; gest. 1766 in Neapel). Er hat eine ansehnliche Menge Opern geschrieben, darunter mehrere für London, wo er als Komponist und Orchesterdirektor bei der 1733 in Lincolns-Inn-Fields gegen Händel eröffneten Konkurrenzoper angestellt war; ferner zahlreiche Kirchensachen, Kammerkantaten, Suiten, Symphonien und Sonaten für Violine und Klavier. So edel und vornehm er in diesen letzteren erscheint, wo er sich oft geradezu als Anhänger des alten polyphonen Stils bekennt, so reich an schönem Gesang und gutem Geschmack seine Kammerkantaten sind, so wenig Ersprießliches hat er in der Oper geleistet. Gewisse große und packende Züge kommen auch bei ihm vor, aber im Durchschnitt ist seine Musik aufs Ohr angelegt, sucht durch instrumentalen Glanz zu bestechen und kommt dem Bedürfnis der Sänger mehr entgegen, als sich mit der Würde eines auf dramatische Wahrheit zielenden Komponisten vereinigen läßt. Zeilenlange Koloraturen über nichtige Textworte und ungebührliche Wiederholungen drücken auch solche Stücke bei ihm herab, die anfangs verheißungsvoll einsetzen. In den meisten Fällen scheint es ihm nur um Sensation und Aufregung zu tun gewesen zu sein. Bei weitem größeren Einfluß hat Porpora als

Gesanglehrer gehabt, namentlich als er im Jahre 1740 der Opernkomposition entsagt hatte. Über diese seine Lehrtätigkeit siehe das XVII. Kapitel.

Eine der anziehendsten Erscheinungen in der ganzen Periode der Neapolitaner ist **Nicolo Jommelli**, 1714 zu Aversa im Königreich Neapel geboren. Sechzehn Jahre alt kam er nach Neapel und wurde Schüler des Durante, später des Feo und Leonardo Leo, der sich sehr für ihn interessierte und ihm Unterweisung im dramatischen und im Kirchenstil erteilte. Seine erste Oper, *L'Errore amoroso*, schrieb er bereits 1737, und als sie Glück gemacht hatte, schon im folgenden Jahre die Opera seria *Odoardo* für das Florentiner Theater zu Neapel, deren guter Erfolg 1740 seine Berufung nach Rom veranlaßte, wo er noch in demselben Jahre *Il Ricimero*, dann *l'Astianasse* auf die Bühne brachte. Bis zu seiner Übersiedelung nach Stuttgart (1753) arbeitete er für Neapel, Venedig, wo er mehrere Jahre am Konservatorium degl' Incurabili als Direktor wirkte, Turin, Parma, Wien und Rom. 1741 war er auch nach Bologna gekommen, um beim Padre Martini Studien im Kontrapunkt zu treiben. Seit 1749 Koadjutor an der päpstlichen Kapelle in Rom, wurde er 1753 vom Herzog Karl Eugen von Württemberg nach Stuttgart berufen, wo er bis 1769 eine höchst bedeutende Wirksamkeit als Komponist, Dirigent und Organisator der dortigen Kapelle entfaltete. Nach der Heimat zurückgekehrt, aber von seinen Landsleuten nicht mehr mit gleichem Beifall begrüßt wie ehedem, starb er 1774 in Neapel.[1]) Schon sehr früh mit Aufträgen überhäuft, schrieb Jommelli nicht nur Bühnenstück um Bühnenstück, sondern auch Oratorien und Kirchenmusik, zu dieser namentlich durch sein Amt als Konservatoriumsdirektor in Venedig angeregt. Als Opernkomponist hatte sich Jommelli an künstlerischen Erkenntnissen und Fertigkeiten schnell alles angeeignet, was damals in Neapel und anderwärts ein glückliches Fortkommen verhieß: Beherrschung des gesanglichen Ausdrucks, Gewandtheit im Instrumentieren, Kenntnis gewisser nie versagender dramatischer Effekte und Lebendigkeit der Erfindung. Seine Reisen und Bekanntschaften mit anderen, auch ausländischen Künstlergrößen, von denen er namentlich in Wien starke Eindrücke empfing, vertieften seine Kunstauffassung, die sich während der Stuttgarter Tätigkeit geradezu

[1]) H. Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908. Darin auch Ausführliches über Jommellis Verhältnis zu andern Meistern der neapolitanischen Schule und zahlreiche Musikproben.

umwandelte. Die in Stuttgart entstandenen Opern, von denen *Nitteti, Olimpiade* (1761, eine seiner bekanntesten und reifsten), *Didona abbandonata* (1763), *Vologeso* (1766) und *Fetonte* (1768)[1] die bemerkenswertesten sind, zeigen in vieler Hinsicht ein von den früheren unterschiedenes Gesicht. Mit wachsender Energie strebte Jommelli dahin, in diesen seinen Opern das dramatische Moment klar hervortreten zu lassen, sie aller unwahren Züge zu entkleiden, jegliche Ausdrucksmittel sowohl gesanglicher wie instrumentaler Natur in den Dienst des dramatischen Ausdrucks zu stellen. In dieser Hinsicht teilt er manches Verdienst mit Gluck, dessen durchschlagender Reform er nur deshalb nicht vorgreifen konnte, weil er als Italiener sich an gewisse übliche Formen der italienischen Oper gebunden fühlte. Gleich Gluck durch französische Vorbilder beeinflußt, beginnt er dem in Italien so vernachlässigten Chore wieder eine hervortretende Stellung im Opernorganismus einzuräumen: seine Stuttgarter Opern können geradezu „Choropern" genannt werden. Wo immer es angeht, treten Chöre von Soldaten, Göttern, Nymphen, Tritonen usw. ein. Ferner belebt er das Interesse für Tanz, Pantomime und Ballett, zu dem ihm der in Stuttgart wirkende große französische Ballettmeister Noverre die Anregung gab. Noverre trat für eine Verbindung von Tanz und Pantomime ein und hatte die Absicht, diese Verbindung zu einem besonderen Kunstwerk zu erheben, das nicht nur angenehm unterhalten, sondern auf Grund einer wirklich dramatischen Fabel auch spannendes dramatisches Interesse erregen sollte.[2]) Anfangs wurden solche Ballettintermezzi den Jommellischen Opern eingegliedert (z. B. in *Olimpiade* 1761); später gewann die Gattung eigenes Leben und ist auch von deutschen Komponisten wie Florian Deller (*Orfeo* 1763), J. Starzer und F. Aspelmayer in Wien, dazu auch von Gluck (*Don Juan*) fleißig gepflegt worden. Ihre Eigenart brachte es mit sich, daß auch die Fähigkeiten der Instrumentalmusik, namentlich im Sinne schildernder Programmusik, erheblich wuchsen. Nahe Verbindungen Stuttgarts mit Mannheim, wo damals das weltberühmte Orchester von Stamitz und seinen Nachfolgern in Blüte stand, brachten manche Einwirkungen dieses auf Jommellis Behandlung

---

[1]) Neudruck des *Fetonte* (Phaëton) in Bd. 32|33 der Denkm. deutscher Tonkunst (H. Abert).

[2]) Näheres über Noverre und seine in den „Lettres sur la danse" (1760) niedergelegten Ansichten bei H. Abert, Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1908.

der Instrumente und des Instrumentalstils mit sich. Was Jommelli wahrscheinlich in seinem Vaterlande nicht geworden wäre, ein Meister in farbenprächtigsten Orchestergemälden, dem allerlei verwegene koloristische Effekte glückten, hier in Deutschland wurde er es — allerdings erst, nachdem er auch mit den Werken der Rameauschen Schule bekannt geworden war. In den Arienbegleitungen wird er künstlicher als vordem, gibt namentlich der zweiten Violine Aufgaben, die ihr vorher nicht zugemutet worden waren, und seine großen, weit ausgesponnenen Recitativi accompagnate vollenden aufs schönste, was L. Vinci (S. 424 f.) begonnen hatte: die Entwicklung dramatisch spannender Momente zu frei aufgebauten dramatischen Szenen.[1])

Jommelli ist durch eine Stelle in Dan. Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (1806) dadurch berühmt geworden, daß er diesem Schriftsteller zufolge einer der ersten, wenn nicht gar der erste, gewesen sein soll, der in seinen Orchesterpartituren die Vorschrift „crescendo" anbrachte. In seiner Oper *Artaserse* (Rom 1761) kommt in der Tat die Bezeichnung „crescendo il forte" vor. Neuere Schriftsteller wollen eine Abhängigkeit Jommellis hierin von der durch ihr Orchestercrescendo berühmten Mannheimer Komponistengruppe erblicken, eine Annahme, die hinfällig wird durch die Tatsache, daß Jommelli im Jahre 1761 mit deutscher Musik noch nicht bekannt geworden war. Natürlich ist das erste Auftauchen eines mit Worten niedergeschriebenen „Crescendo" keineswegs Beweis dafür, daß nicht schon vorher solche dynamische Steigerungen ausgeführt worden wären. In der Tat kommen Bezeichnungen für wachsende und abnehmende Stärke ganzer Notenreihen schon vor Jommelli vor (z. B. bei L. Leo und Hasse). Immerhin scheint das Bedürfnis nach gesteigertem nuancierten Orchestervortrag erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts so allgemein geworden zu sein, daß die Tonsetzer selbst ihn nicht mehr dem dirigierenden Kapellmeister überlassen zu dürfen glaubten, sondern selbst gleich die nötigen Anweisungen niederschrieben. — Eine Erörterung dieser noch nicht in allen Punkten endgültig beantworteten Frage findet sich bei H. Abert, a. a. O. S. 215 f., wo auch auf andere ältere und neuere Literatur verwiesen ist.

Piccini rühmt mit Affekt Jommellis Meisterschaft vorzugsweise im obligaten Rezitativ, sagt auch, daß sein Stil und seine Gesänge stets edel und voll Anmut seien, und die Instrumentalbegleitung den Gesang, weit davon entfernt, ihm zu schaden, stets erhebe und verstärke. Mozart bekennt ebenfalls von ihm: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen" (Allgem. Mus.-Zeitg. I, 116). Von Gestalt war er „außerordentlich korpulent und hat im Gesicht etwas Händeln ähnliches, doch ist er weit höflicher und sanfter in seinem Betragen", erzählt Burney, der ihn bei seiner Anwesenheit zu Neapel im Oktober 1770 kennen lernte.

---

[1]) Musterbeispiel im Anhang zu Aberts oben S. 426 Anm. genannten Buche.

In Rom war Jommelli ein gefährlicher Gegner in dem zweiundzwanzigjährigen Spanier **Domenico Terradeglias** erstanden, der 1711 in Barcelona geboren und aus der Schule Durantes hervorgegangen war. Einer Sage zufolge soll er durch die Hand des neidischen Jommelli ums Leben gekommen sein, was nicht nur allen Begleitumständen des tatsächlich überraschenden Endes des Terradeglias in den Fluten des Tiber, sondern auch Jommellis Charakter widerspricht. Gleich Jommelli war Terradeglias eine südlich-feurige Natur, der vor allem erregte Szenen vortrefflich gelangen. Von seinen acht Opern sind nur drei vollständig erhalten: *Artaserse, Sesostri* (1751) und *Merope* (1743). Einige wurden auch in London mit großem Beifall gegeben und im Auszuge gedruckt. — **David Perez,** ebenfalls spanischer Abkunft und in·Neapel gebildet, seit 1752 Hofkapellmeister in Lissabon, machte sich zuerst durch eine komische Oper *Li travestimenti amorosi* bekannt, errang aber bald mit *Siroe* und dem für Lissabon geschriebenen *Solimanno* (1757) größere Erfolge, nachdem sein *Enzio* in London rühmlichst gegen Händel bestanden hatte. Auch Perez glänzte in großartig durchgeführten Seelengemälden. Nicht minder **Francesco Majo** (geb. um 1740 in Neapel, gest. 1770 in Rom; auch „Ciccio di Majo“ genannt). Unter seinen Werken standen namentlich *Artaserse* (1762) und *Ipermnestra* (1768) in Ansehn wegen des überraschend wahren Ausdrucks, den der Komponist schmerzlichen und rührenden Affekten hatte zuteil werden lassen.[1])

Unter die hervorragendsten Meister der neapolitanischen Schule gehört **Nicola Piccini.** Er war 1728 zu Bari im Neapolitanischen geboren und trat 1742 kurz vor Leos Tode in das Conservatorio Onofrio, setzte jedoch seine Studien unter Durante bis 1754 fort und erschien noch in diesem Jahre auf dem Florentiner Theater mit der komischen Oper *Le Donne dispettose,* der im nächsten Jahre zwei andere folgten: *Le Gelosie* und *Il Curioso del suo proprio danno,* womit sein Ruf gemacht war. Noch weit mehr Beifall aber fand seine 1761 für das Theater d'Aliberti zu Rom geschriebene *Cecchina* oder *Buona figliuola,* eine der erfolgreichsten komischen Opern, die jemals auf einem Theater erschienen sind. Sie kam fast nicht mehr von den Brettern herunter und verbreitete

---

[1]) Zur Charakteristik der neapolitanischen Opernkomposition s. den Aufsatz von H. Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit, im Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig 1903; ebenderselbe im Jahrbuch 1905 über die Einwirkungen der neapolitanischen Schule auf Mozart als Opernkomponisten.

sich mit großer Geschwindigkeit über das gesamte musikalische Europa. Piccinis Behandlung der Opera buffa wurde für die Gattung in solchem Umfange maßgebend, daß man ihn ihren „zweiten Schöpfer" zu nennen pflegte. Als solchem werden wir ihm noch unten begegnen. Seine großen ernsten Opern waren trotzdem nicht minder erfolgreich, doch gewannen sie erst allgemeine Bedeutung, als Piccini in Paris, wo er sich 1776 niederließ, zum Haupt einer gegen Gluck agitierenden Partei erhoben wurde. Seine dort entstandenen Bühnenstücke in französischer Sprache, voran der *Roland* (1778), kommen am besten im Zusammenhang mit denen Glucks zur Sprache. — Unter die späteren Schüler des Durante gehören außerdem noch der ebenfalls ungemein fruchtbare Pietro Guglielmi, Komponist von beinahe 80 Opern und verschiedenen Kirchen- und Instrumentalsachen, ferner Sacchini, Traetta und Paisiello. **Gasparo Sacchini,** geboren 1734 zu Pozzuoli, war nach Aufenthalt in verschiedenen Städten Italiens sowie in Stuttgart, München, Holland und England seit 1782 Komponist an der Großen Oper zu Paris und gleich Piccini der Abgott der italienischen Partei daselbst. Obwohl mehr Empfindung als Stärke im Ausdruck verratend, sind seine Werke doch ausgezeichnet durch große melodische Schönheit und feinen Geschmack. Er verstand vortrefflich durch einfache Mittel große Wirkungen hervorzubringen und hatte hohen Sinn für das Ernste und Tragische, wenn auch das Angenehme den Hauptcharakterzug seiner Musik ausmacht. Neben etwa 40 Opern (1756—87), von denen verschiedene auch über deutsche Bühnen gingen, hat er eine Anzahl Oratorien, Messen und andere Kirchensachen komponiert. Sein Hauptwerk war *Oedipe à Colone*, das mit enormem Beifall 1786 in Paris in Szene ging und lange Zeit volle Häuser machte. Es enthält Musterbeispiele für den Ariengesang, wie er in der Schule dieser Spätneapolitaner gepflegt wurde, Stücke von allergrößtem Wurfe und von einer Kühnheit in der gesanglichen Führung, die noch heute überrascht. Zeitgenossen rühmen außerdem, daß er mehr als mancher andere Kirchen- und Theaterstil auseinanderzuhalten gewußt habe. In den Oratorien, die er geschrieben hat, herrscht freilich der unverfälschte Bühnenstil; für die Messen, Psalmen und Motetten seiner Feder dagegen mag das Urteil zutreffen. Seine Instrumentalbegleitung ist sinnreich und glänzend; selbst tüchtiger Violinspieler, verstand er auch gut für Instrumente zu schreiben. Eine Anzahl Streichtrios, Quartette und Klaviersonaten

mit Violine wurden in London gedruckt. **Tommaso Traetta,** sieben Jahre älter als Sacchini, schrieb seine erste Oper *Farnace* für das Theater San Carlo bereits 1750, bald darauf für das Theater d'Aliberti zu Rom den sehr geschätzten *Ezio*. Am Hofe zu Parma, wo er zur Zeit des Infanten Don Philipp Dienste nahm, wandte er sich völlig dem daselbst herrschenden französischen Geschmacke zu und schrieb in diesem Stil mehrere Opern. Nachdem er mehrere Male in Wien und zwei Jahre Kapellmeister am Konservatorium dell' Ospedaletto in Venedig gewesen war, ging er nach Petersburg (1768—75), dann auf ein Jahr nach London. In Venedig ist er 1779 gestorben. Sein Stil war feurig und gesangreich. Prachtvolle begleitete Rezitative und aparte Instrumentationseffekte zeichnen die meisten seiner Opern aus; mehr als einmal wird man an Rameau erinnert, der keinem aus dieser hier behandelten Komponistengruppe ganz fremd geblieben war. Ohne Rameau und das, was seine französischen Nachfolger an romantischer Situations- und Naturmusik gegeben hatten, wären die Furienszenen seiner *Iphigenia in Tauris* (1759), die Verlockungsszenen seiner *Armida* (1761) nicht entstanden. Hier fand selbst Gluck, von dem im übrigen Sacchini sowohl wie Piccini und andere profitierten, die großartigsten Vorbilder: Glucks *Iphigenie* erschien erst im Jahre 1779, seine *Armida* im Jahre 1777, und ein Vergleich dieser dem Stoff nach gleichen Meisterwerke ergibt eine Reihe lehrreicher Resultate.[1] **Giovanni Paisiello** (Paesiello) endlich, geboren 1741 zu Tarent, kam nur ein Jahr vor dem Tode des Durante ins Conservatorio di Onofrio und studierte dann bei Cotumacci weiter. Seine glänzende Laufbahn begann er mit zwei komischen Opern für das Theater Marsigli zu Bologna, *La Pupilla* und *Il Mondo al rovescio,* denen bis 1803 noch einige neunzig teils komische teils große Opern für die Theater zu Modena, Parma, Venedig, Rom, Neapel, Mailand, Florenz und Petersburg folgten, wo er von 1776—84 als Komponist und Kapellmeister wirkte. Er war in Deutschland fast ebenso beliebt wie in Italien, und verschiedene seiner Opern (*der Barbier von Sevilla, das Mädchen von Frascati, die eingebildeten Philosophen, der betrogene Geizige, das komische Duell* usw.) sind auf deutschen Theatern heimisch gewesen. An zahlreichen

[1] Eine Besprechung von Traettas *Sofonisbe* und *Iphigenia* bei H. Bitter. Die Reform der Oper durch Gluck usw., 1884 S. 162 ff. (mit zahlreichen Notenbeispielen und Hinweisen auf Gluck). Auch A. B. Marx, Gluck und die Oper, 1863, bespricht Traettasche Opern.

Kirchen- und Instrumentalmusiken hat er es auch nicht fehlen lassen. Berühmt war eine 1782 für Warschau komponierte *Passione* (Text von Metastasio), eine ebenso sorgfältig wie ernst und würdig geschriebene Komposition. Paisiello starb 1816 in Neapel.

Noch eine Menge anderer Komponisten hat Neapel in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert hervorgebracht, darunter Cristoforo Caresana, geboren 1655, Organist der königlichen Kapelle zu Neapel 1680, Komponist verschiedener Kirchensachen, Oratorien, Kammerduette und Solfeggien; Carlo Cotumacci, noch ein Mitschüler des Durante bei Scarlatti und Nachfolger jenes am Conservatorio Onofrio, Kirchenkomponist und bedeutender Organist; Domenico Sarri, 1678 geboren, Schüler des Conservatorio Pieta de' Turchini, Opernkomponist; Francesco Ciampi; Giuseppe di Majo, Vater des oben erwähnten Francesco Majo, geboren 1698 und Schüler des Scarlatti. Pietro Domenico Paradies, ein Schüler des Porpora, ausgezeichnet besonders als Klaviermeister. Ferner Abos oder Avossa, von Geburt ein Malteser; Pasquale Cafaro (Opern, Oratorien, Kirchensachen); Tommaso Carapella; Alessandro Speranza, geboren 1728; Fedele Fenaroli, geboren 1732; Nicola Sala, Verfasser eines 1794 erschienenen Lehrbuches: *Regole del contrappunto pratico* usw. Domenico Scarlatti endlich, der Sohn des Alessandro, arbeitete zwar ebenfalls für das Theater und hat verschiedene Opern hinterlassen, unter denen der *Narciso* 1720 auch in London über die Bühne ging, doch ist er von ungleich höherer Bedeutung als Klavierspieler und Klavierkomponist gewesen.

Eine Geschichte der italienischen Oper dieser Zeit wäre unvollständig, würde nicht auch der Dichter gedacht, die den im vorstehenden genannten musikalischen Größen die Texte lieferten. Die beiden größten und angesehensten Librettodichter in der Zeit der Herrschaft der neapolitanischen Schule sind **Apostolo Zeno** (1668—1750, von 1718—1729 Hofdichter in Wien) und **Pietro Metastasio** (eigentlich P. Trapassi, 1698—1782; seit 1729 ebenfalls Hofdichter in Wien), denen man als Vorgänger und dritten einflußreichen Dichter noch Silvio Stampiglia anreihen muß. Der bei weitem erfolgreichste von ihnen war Metastasio, dessen 28 Operntexte, 6 Oratorientexte und zahllose Libretti zu sog. Azioni teatrali eine unglaubliche Zahl von Vertonungen erfuhren, so daß kaum eine musikalische Berühmtheit des 18. Jahrhunderts, von Pergolesi und Händel an bis Mozart *(Titus)*, zu nennen ist, die nicht wenigstens einen Text Metastasios in Musik setzte. Die Titel seiner bedeutendsten Operndichtungen sind: *Artaserse, Olimpiade, Didone abbandonata, La clemenza di Tito, Demofonte, Antigono, Il re pastore, Semiramide, Attilio Regolo,* zu denen als ebenso beliebte Oratoriendichtungen treten: *Gioas, Betulia liberata, Sa. Elena al Calvario, Giuseppe riconosciuto, La morte di Abele,*

Isacco und *La Passione*. Ihnen gegenüber traten Zenos Dichtungen bald in den Hintergrund. Wer als Dichter um die Mitte des 18. Jahrhunderts komponiert sein wollte, vermochte nichts besseres zu tun als in die Fußtapfen Metastasios zu treten. Metastasio war ein geborener Dichter für Musik, übte sie selbst aus und verstand vortrefflich dafür zu schreiben; seine Diktion und seine Verse waren schwunghaft, fein, klangreich und elegant, voller poetischer Bilder und Vergleiche, dabei an Gliederung und metrischem Bau der Mannigfaltigkeit musikalischer Rhythmenbildung außerordentlich förderlich. Konsequenz in der Durchbildung der Charaktere betrachtete er als Hauptaufgabe, und so war seine Anordnung der Szenen fliessend, klar und wirksam. Erhabene Ideen, große Lebensanschauungen, tiefe Gefühle und starke Leidenschaften waren ihm dabei nicht ganz fremd, obwohl er sich allzuhäufig in verschwimmende Weichlichkeit verlor und schäferliche Liebesgaukelei mit wirklicher, tiefer Liebe verwechselte. Großen Phantasiereichtum besaß er nicht; von seinen Operndichtungen sieht so ziemlich eine wie die andere aus; die Charaktere sind weder mannigfaltig noch von starkem individuellen Gepräge, und in den Arien ist das Gefühl mehr nur in den Grundzügen gegeben als völlig ausgestaltet: der Dichter ordnete sich dem Musiker völlig unter. Aber gerade dieser Umstand mußte wesentlich mit dazu beitragen, die Operntexte des Metastasio für die damaligen Komponisten zu einem Gegenstande des lebhaftesten Begehrens zu machen, denn die Dichtung überließ der Musik den größten Teil der dramatischen Tätigkeit, indem sie ihr das fertige Ausmalen und Schildern der Charaktere und Hergänge in weitem Umfange zugestand. Das hätte allerdings zu einer außerordentlichen Entwicklung der Dramatik innerhalb der Musik führen können und führte in der Tat auch dahin, wenigstens bei den besten Komponisten mit Scarlatti und Händel an der Spitze, die allermeisten aber blieben zu sehr Untertanen der Sänger und waren zu sehr geneigt, der immer mehr wachsenden Vorliebe für den rein kunstmäßigen und Bravourgesang in seiner einseitigen Entwicklung zu willfahren.

Das Hauptverdienst der drei genannten Dichter bestand jedenfalls darin, die im Verlaufe des 17. Jahrhunderts vielfach mit allzu episodischem, undramatischem Beiwerk ausgestatteten Texte gesäubert und auf eine gewisse edle Einfachheit zurückgeführt zu haben. Die vielen burlesken Zutaten, mit denen die venetianischen Dichter ihre Dichtungen zu schmücken pflegten, verschwinden seit

Stampiglia. Man legt nun Wert auf große Charaktere, angemessene und konsequent durchgeführte Handlung, spielt gern mit Sentenzen und bemüht sich, die zugrunde gelegten Fabeln aus der griechischen oder römischen Heldensage in bessern Einklang mit den überlieferten geschichtlichen Quellen zu bringen. Was im 17. Jahrhundert Frankreichs große Tragödiendichter anstrebten, das versuchten für das 18. Jahrhundert und für Italien Zeno und Metastasio zu lösen; ja die Vorbilder von Corneille und Racine sind bei ihnen nicht nur hinsichtlich der gesamten Tendenz, sondern auch bis auf Details im Aufbau wirksam gewesen. Daß vorläufig noch immer der Stoffkreis der Antike vorherrschte, lag in einer geistigen Strömung der Zeit begründet; die Achilles, Cyrus, Themistokles, Cäsar, Scipio, Titus ziehen in dieser Zeit der Altertumsschwärmerei vorläufig noch ebenso an wie vormals, wenn auch natürlich die klassischen Namen nichts anderes als bloße Namen, und die, welche unter ihrem Deckmantel auftraten, nichts anderes als Italiener des 18. Jahrhunderts waren. Nur ganz allmählich geht man dann auch zu anderen romantischen Stoffen über, z. B. zu türkischen, die namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebt wurden (z. B. *Solimanno* von Hasse, *Entführung* von Mozart usw.), aber schon aus den Zeiten der Türkengefahr (1683) datieren.

Während die Neapolitaner Europa mit ihrem Glanze erfüllten, feierte selbstverständlich das übrige Italien keineswegs. Auch in Rom, Venedig, Bologna und in andern italienischen Städten blühten Komponisten, von denen verschiedene den angesehensten Neapolitanern nach Scarlatti an Verdienst teils gleich, teils voranstehen.

In **Rom**, wohin wir uns zuerst wenden, gab es keine ähnlich bedeutende Opernschule wie in Neapel, obwohl mehrere als Lehrer weitberühmte Meister hier lebten. Die Traditionen des Palestrina, kontrapunktische Gelehrsamkeit und Gediegenheit im Tonsatze, behaupteten hier ihren Wert und wurden, wie schon oben gelegentlich bemerkt, von den Neapolitanern (darunter Scarlatti) fleißig studiert. Die Oper fand im Gegensatz zu Neapel zunächst verhältnismäßig wenig Pflege, und wo sie erschien, war sie nichts weniger als ein Mittel zur ästhetischen Bildung. Unter Innocenz XII. (1691—1700) machten sich Liederlichkeit und Unsittlichkeit auf römischen Theatern so breit, daß nach einem öffentlichen Skandal im Jahre 1697 das Theater Tordinona sogar ganz geschlossen werden mußte. Die Kirchenmusik hatte den Vorrang und besaß nach wie vor in der päpstlichen Kapelle ihren Mittelpunkt.

Außerdem bildeten aber verschiedene Gesellschaften und Häuser mancher Prälaten und weltlicher Edelleute Pflanzstätten der Tonkunst. So die 1690 zur Pflege der Volkspoesie und Beredsamkeit gestiftete „Arkadische Gesellschaft", die eine Reihe großer Tonkünstler (Aless. Scarlatti, Corelli, Bernardo Pasquini, Benedetto Marcello und andere) zu Mitgliedern hatte und auch Händel bei seiner Anwesenheit in Rom entgegenkommende Aufnahme zuteil werden ließ. Seit Ende 1707 hielt sie ihre Versammlungen in einem Garten des Marchese Ruspoli am Monte Esquilino. Eine ähnliche, den Arkadiern befreundete, aber von ihr unabhängige Gesellschaft versammelte sich jeden Montag abend im Palast des Kardinals und Oberaufsehers der päpstlichen Kapelle Ottoboni. Hier waren Stegreifdichtung und Musik die Hauptsache. Für letztere hatte der Kardinal eine Anzahl tüchtiger Instrumentisten in Dienst, während päpstliche Kapellsänger den Chor besorgten; Corelli, der dem Kardinal persönlich nahestand und in seinem Palast wohnte, war Musikmeister. Unter anderen kamen viele der Tonwerke, die Händel in Rom komponierte, in Ottobonis Akademie zur Aufführung, darunter das zweite seiner beiden italienischen Erstlingsoratorien, *Il Trionfo del Tempo*, im Jahre 1708. Überhaupt dauerte die Vorliebe Roms für das Oratorium (sowohl in lateinischer wie in italienischer Sprache) auch während des ganzen 18. Jahrhunderts unvermindert fort (S. 350 ff.), und eine große Menge einheimischer und fremder Tonkünstler stellte sich in den Dienst der stets zu Ereignissen zählenden jährlichen Oratorienaufführungen in der Fastenzeit.

Setzen wir die oben (S. 357) begonnene Aufzählung der berühmtesten römischen Meister fort, so begegnet uns zuerst **Gius. Ottavio Pitoni.** Er war 1657 zu Rieti geboren, aber schon in frühester Kindheit nach Rom gekommen, wo er den Unterricht des Francesco Foggia genoß. Seit 1677 war er Kapellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, wo er 1743 starb. Seine Lehrtätigkeit muß sehr ausgedehnt gewesen sein; der Leser erinnert sich, daß unter seine Schüler auch Durante, Leo und Feo gehören. Er hat nur Kirchensachen hinterlassen und zwar meist solche im vielchörigen Stile, der, wie S. 359 bemerkt wurde, in Rom besondere Pflege erfuhr. Es befinden sich darunter ganze Jahrgänge von Messen und Psalmen zu drei und vier Chören mit und ohne Instrumentalbegleitung. Ein Oratorium *S. Raniero* wurde 1693 zu Florenz aufgeführt. Als Kontrapunktist ausgezeichnet, war er (angeblich!)

imstande, selbst mehrchörige Sätze im strengen Stil sogleich in Stimmen niederzuschreiben, ohne sie vorher in Partitur gebracht zu haben. Außerdem hinterließ er der vatikanischen Hauptkirche ein Manuskript, das wichtige Nachrichten über Tonkünstler aus den Jahren 1500—1700 enthält und von Baini für sein Werk über Palestrina fleißig benutzt worden ist. **Bernardo Pasquini** (Sohn des berühmten Organisten und Vorgängers des Frescobaldi an der Peterskirche, Ercole Pasquini), ein Zeitgenosse des Corelli, geboren 1637 zu Massa di Valnevola im Toskanischen, Organist zu Rom an der liberianischen Hauptkirche Sa. Maria Maggiore, gestorben 1710. Nächst Frescobaldi war er wohl der größte und gelehrteste Organist, den Italien aufzuweisen hat, ein tiefer Kenner des Palestrina und ausgerüstet mit aller kontrapunktischen Wissenschaft und Gediegenheit der klassischen Zeit. Selbst in Deutschland hatte er so großen Ruf, daß Leopold I. seine Künstler zu ihm sandte, damit sie sich unter seiner Leitung vervollkommneten (Baini, Palestrina II, 70, Anm. 518). Daneben hat er sich auch als dramatischer Komponist und als Klavierspieler ausgezeichnet[1]), ja seine neuerdings von Shedlock in Auswahl wiederaufgelegten Klavierstücke sind von besonderer Bedeutung dadurch, daß mit ihnen der Klavierstil und die Form der Klaviersonate, die zu gleicher Zeit (1700) von dem Deutschen Joh. Kuhnau bebaut wurde, eine erhebliche Förderung erfahren haben[2]). Aus seiner Schule, die in Italien großen Einfluss gewann, stammte der ebenfalls gründliche Kontrapunktist und Lehrer des Domenico Scarlatti, **Francesco Gasparini,** geboren 1668 bei Lucca, nachher Kapellmeister am Conservatorio della Pietà zu Venedig. Im Jahre 1725 wurde er zum Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran berufen, starb aber schon 1727. Seine zwischen 1702 und 1727 für Rom und Venedig in sehr beweglichem und glänzendem Stile geschriebenen Opern belaufen sich auf einige 50; außerdem hinterließ er Oratorien, viele Kirchenmusiken (darunter eine vollständig kanonische Messe) und einstimmige Kammerkantaten. Sein Lehrbuch vom Generalbaß, *L'Armonico pratico al cimbalo*, erfreute sich einer so guten Aufnahme, daß es von 1683 bis 1802 siebenmal aufgelegt

---

[1]) Von seinen etwa zehn Opern, deren Titel Eitners Quellenlexikon nennt, sind nicht alle erhalten. Die dort nicht angeführte Oper *Il Lisimaco* lag dem Verfasser dieser Musikgeschichte (Dommer) noch 1878 in einer alten italienischen Handschrift vor (ohne Angabe von Zeit und Ort der Aufführung). Fünf Oratorien Pasquinis haben sich erhalten.

[2]) M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 268 ff. gibt nähere Aufschlüsse.

worden ist. Heinichen bezieht sich oft darauf in seinem „Generalbaß in der Composition“ 1728, doch ist heute sein praktischer Wert gleich Null.

Gasparinis Nachfolger an S. Giovanni im Lateran, Girolamo Chiti, gest. 1759, schrieb Kirchenmusiken in einem guten und reinen Stil, den sich die Römer weit länger bewahrten als die Neapolitaner. Tommaso Baj, im Bolognesischen geboren, war Sänger und wurde 1713 Kapellmeister der vatikanischen Kapelle, starb aber schon im nächsten Jahre. Unter verschiedenen Kirchensachen befindet sich ein *Miserere,* das ihm insofern einen großen Namen machte, als es in der päpstlichen Kapelle eingeführt und in der Leidenswoche fortan mit dem bis dahin allein gebräuchlichen *Miserere* des Allegri abwechselnd gesungen wurde. Das Werk ist nach dem Vorbilde dieses für zwei miteinander abwechselnde Chöre zu *4* und *5* Stimmen in einem einfachen, geschmeidigen und namentlich in der Deklamation lebhaften Stil gesetzt. Giovanni Battista Casali, der sich ebenfalls durch klassisch geschriebene Kirchenstücke auszeichnete, wurde der Lehrer Grétrys im Kontrapunkt. Ausser diesen bleiben u. a. noch zu nennen: Pompeo Cannicciari, Giovanni Costanzi (genannt Giovannino di Roma, auch ausgezeichneter Violoncellist), Gaetano Carpani, Francesco Grassi, Pietro Paolo Bencini, Filippo Ciampi,[1]) alle hauptsächlich Kirchenkomponisten, die sich nur ausnahmsweise der Oper zuwandten.

Ein indirekter Abkömmling der altrömischen Schule war **Agostino Steffani,** geboren 1654 zu Castelfranco im Venetianischen, zuerst Sänger an der Markuskirche in Venedig, dann 1667 Schüler des Joh. Casp. Kerll in München. Mit kurfürstlicher Unterstützung besuchte er in den Jahren 1672 bis 1674 Italien, genoß insbesondere in Rom den Unterricht des Ercole Bernabei und wurde 1675 Münchener Hoforganist. Im Jahre 1680 zum Priester geweiht, schrieb er vom nächsten Jahre ab mehrere Opern für München. Nachdem er Direktor der kurfürstlichen Hofmusik daselbst gewesen, wurde er 1688 als Kapellmeister nach Hannover berufen, wo man bereits vor ihm musikalische Dramen aufgeführt hatte und nun ein neues glänzendes Opernhaus erbaute. Seit 1696 war Steffani besonders im Staatsdienst tätig und als Gesandter viel auf Reisen, ohne die Komposition zu vernachlässigen; der Papst machte ihn zum Abt von Lepsing und Bischof von Spiga. Im Jahre 1724 ernannte ihn die von Christoph Pepusch 1710 gegründete Londoner Akademie für alte Musik zu ihrem lebenslänglichen Präsidenten; 1728 starb er in Frankfurt a. M. (auf einer Reise), nachdem er von 1722 bis 1725 noch einmal (mit Händel) in Italien gewesen war und als

---

[1]) Ein anderer Ciampi (Legrenzio-Vincenzo) kam 1748 mit einer italienischen Sängertruppe nach London, wo er mehrere Opern von seiner Komposition aufführte. Außerdem hat er Streichtrios, Oboenkonzerte und Orchesterouverturen hinterlassen.

siebzigjähriger Mann beim Kardinal Ottoboni durch seinen immer noch feinen und edlen Gesang Bewunderung und Rührung erweckt hatte. Steffani war Opern-, Kammer- und Kirchenkomponist, und in jeder der drei Eigenschaften hat er Ausgezeichnetes geleistet. In der Oper scheint er anfangs — wie es wohl auch natürlich war — sich dem Stile der Venetianer angeschlossen zu haben, deren Matadore: Cavalli, Cesti und Legrenzi noch lebten und Triumphe feierten, als sich Steffani 1667 nach München begab. Mit seinem älteren Landsmanne Legrenzi hat er gemein, dass er, bestimmt durch den in Hannover herrschenden französischen Geschmack, sehr bald französische Einflüsse in sich aufnahm. Diese Einflüsse zeigen nicht nur seine ersten Hannoverschen Opern (*Henrico Leone,* 1689 zur Einweihung des neuen Opernhauses gegeben; *La lotta d' Alcide con Acheloo* 1689), sondern auch seine späteren (unter ihnen *Tassilone* 1709 für Düsseldorf), die wegen ihrer glänzenden, eigenartigen, namentlich auch im Instrumentalpart kunstvoll durchgeführten Schreibweise überraschen. Hier wie auch anderwärts wechseln französische Tänze, Airs und Chöre ab. Sie gefielen so, daß der Komponist selbst aus seinen beliebtesten Opern gewisse Stücke herauszog (die Ouverturen eingeschlossen) und sie als „Sonate da camera a tre“ in Suitenform herausgab [1]). Ob Steffani die Oper in solcher Weise bereichert hat, daß man, wie es den Anschein hat, von einem Fortschritt über Scarlatti hinaus sprechen darf, muß künftiger Forschung nachzuweisen überlassen bleiben [2]). Fest steht, daß eine Zierde aller seiner Opern die Gesänge sind, und unter ihnen wiederum vor allem die Duette. In der Gattung des Duetts war Steffani ein Meister ersten Ranges und ein Lehrer für künftige Generationen.

Verweilen wir einen Augenblick bei dem *Duett* und seinen damals gebräuchlichen Arten. Der Hauptsache nach können wir es uns von einem jüngeren Zeitgenossen des Steffani, von Johann Mattheson, erklären lassen. „Das Duett oder die Arie mit zwei Singstimmen,“ sagt er [3]), „wird entweder auf wälsche oder auf französische Art eingerichtet. Die französischen *Airs à deux* lieben den gleichen Kontrapunkt: das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben dieselben Worte zu gleicher Zeit singt als die andere, und entweder gar nichts oder nur hie und da etwas weniges Konzertierendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duos absonderlich in Kirchen noch wohl hören, sind vornehmlich andächtig

[1]) Ein Heft dreistimmiger Kammersonaten mit Bass war bereits 1679 erschienen.

[2]) Eine Studie über seine Oper *Servio Tullio* schrieb A. Neisser (1902). Die Publikation des *Alarico il Balto* in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern ist für das Jahr 1911 in Aussicht genommen.

[3]) Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 99.

und begreiflich.“ Hiermit beschreibt er also den *einfachen zweistimmigen Gesang*, worin eine Hauptstimme von einer Nebenstimme begleitet wird, diese also im wesentlichen nur als harmonische Verstärkung der Melodie zu gelten hat. Löst sich auch mitunter die sekundierende Stimme von der Hauptstimme ab, so bleibt sie bei alledem doch an sie gebunden. — Die anderen beiden Arten des Duetts sind italienischer Abkunft. Die eine, eine untergeordnete Nebenart, ist „aus kleinen Fragen und noch kleineren Antworten gesprächsweise zusammengesetzt. Diese Duetten lassen sich auch gar angenehm hören und haben große Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andere: Und was?“ Hierunter versteht Mattheson das in der Oper sehr gewöhnlich gewordene *dialogisierende Duett*. „Zu dieser Art,“ fährt er fort, „wird zwar weniger Kunst erfordert [als zur folgenden]. Doch kommt sie dem Verstande sehr natürlich vor, und eben darum ist mancher seichte Kontrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kann“[1]). Die dritte Art endlich, eben die, welche mehr Kunst erfordert als die soeben erklärte, ist das kontrapunktisch mehr durchgebildete *Kunstduett*. Es konnte zwar auch in der Kirche, in Oratorien und auf dem Theater vorkommen, machte aber in der Regel ein selbständiges Stück für sich aus und war besonders in der Kammer zu Hause, wurde daher auch *Kammerduett* genannt. „Diesen Duetten,“ erklärt Mattheson weiter[2]), „gehet nun zwar viel an den erwähnten guten Eigenschaften [der bequemen Verständlichkeit usw.] ab, durch das fugierte, gekünstelte und ineinander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowohl in der Kammer, als Kirche, (vormals, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schauplatz) den gelehrten Ohren eine große Lust, wenn sich fertige sattelfeste Sänger dazu finden, als woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter Steffani[3]) hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervorgetan und verdient bis diese Stunde, ein Meister zu sein.“ Begleitet wurde das Kammerduett immer nur vom Generalbaß; es verschmähte alle Instrumentaleffekte, blieb reine Vokalform und zwar die feinste und edelste Blüte des Kammergesanges, zu dessen Vertretern Steffani nicht allein als melodienreicher und gelehrter Kontrapunktist, sondern, wie gesagt, auch als ausübender Sänger gehörte. Durch seine Kammermusik wirkte er auch bedeutend auf den jüngeren, ihm persönlich nahestehenden Händel ein, der ebenfalls 22 solcher Kammerduette hinterlassen hat. Gegenwärtig ist diese Gattung von Tonstücken ganz vom Kompositionsschauplatze abgetreten. Als die Oper den Kammergesang, so weit sie ihn nicht aufzehrte, immer mehr in den Hintergrund drängte, gewann auch jenes kleinere und leichtere (dialogisierende) Duett die Oberhand. Mattheson sagt, daß eben diese Art dialogisierender Duette zu seinen Zeiten „häufig in die Mode käme und zumal auf den Opernbühnen einigen Vorzug behaupten wolle.“ Bei seinen neapolitanischen Zeitgenossen waren sie stark im Schwunge.

Steffanis Kammerduette bestehen gewöhnlich aus mehreren, textlich und daher auch musikalisch kontrastierenden Teilen, die

---

[1]) Vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 348.

[2]) Kern melod. Wissensch. a. a. O.

[3]) Von dem er auch in seiner Schrift *Critica musica* Hamburg 1722—25; I, 305 als von einer ersten Autorität in Sachen des Duetts spricht.

jedoch pausenlos ineinander übergehen. Als Seitenstücke zu den Solokantaten liegen ihnen durchweg Liebeslieder zugrunde. Indessen treten sie nirgends auf das dramatische Gebiet hinüber, pflegen auch nirgends die Stimme zu individualisieren, etwa indem diese zwei wirkliche, sich miteinander unterhaltende Personen vergegenwärtigten. Stets bleibt es bei lyrischem Duettieren, auch wo gelegentlich ein kleines Rezitativ eingeschoben ist oder längere Soli auftreten. Die Stimmen wachsen lebhaft imitierend und zu den mannigfachsten kontrapunktischen Kombinationen verflochten aus einer einzigen poetischen und musikalischen Einheit heraus. Wie im alten klassischen Madrigal wird einzelnen hervortretenden Textworten durch malende Wendungen, häufige chromatische Schritte, Koloraturen und dergleichen besonderer Nachdruck zu teil. Über sie hinaus interessiert der stets aufs prächtigste getroffene Grundton der jeweiligen Stimmung und die vornehme, nie auf Gemeinplätzen gehende Diktion, die zu erreichen der Ehrgeiz so mancher späteren Komponisten blieb [1]).

Als Kirchenkomponist hat sich Steffani ebenfalls hervorgetan. Schon 1674, also erst 20 Jahre alt, ließ er achtstimmige Vesperpsalmen *(Psalmodia vespertina)* im fugierten Stil drucken, die eine große Herrschaft über den Kontrapunkt verraten; der Padre Martini hat ein *Sicut erat in principio* daraus unter die Musterbeispiele in seinem oft genannten *Saggio fondam.* II, 311 aufgenommen. Eine wahre Perle aber ist Steffanis großes *Stabat mater,* für 6 Singstimmen, 2 Violinen, 3 Violen, Violoncell und Orgel in einem vortrefflichen, gediegenen Stil von ernster kirchlicher Haltung gearbeitet [2]). Endlich hat er auch im Jahre 1695 ein Schriftchen herausgegeben, in dem er die Musik in der Natur und ihre Geltung als Wissenschaft verteidigt gegenüber der damals keineswegs vereinzelt zu Tage tretenden Ansicht, dass die Musik an Wesen und Zweck im Vergleiche mit den übrigen Geistestätigkeiten einen untergeordneten

---

[1]) Eine reiche und vielleicht die vollständigste Sammlung handschriftlicher Kammerduette von Steffani bewahrt jetzt die Hamburger Stadtbibliothek. Sie enthält in 10 Bänden 106 Duette, außerdem noch 105 Wiederholungen derselben Komposition, also im ganzen 211 Nummern. Daneben kommen namentlich die Sammlungen in Dresden und London (Buckingham-Palast) in Frage. Eine Auswahl vorzüglich wertvoller Kammerduette Steffanis wurde im Jahrg. VI, Bd. II der Denkmäler deutscher Tonkunst (Zweite Folge, Bayern) veröffentlicht (A. Einstein und A. Sandberger), dem eine zweite, die zugleich neue Forschungen über den Meister von A. Einstein verspricht, folgen soll.

[2]) Einige geistliche Kantaten aus dem Werke *Sacer Janus quadrifrons* (1685) im obenerwähnten Bande im Neudruck.

Rang einnehme[1]). Näheres über diesen Meister erfährt man bei Chrysander (Händel I, 311 ff.), der das Verdienst hat, als einer der ersten über ihn auf Grund selbständiger Forschungen ein neues Licht verbreitet zu haben. Neuere Studien aus andern Federn schließen sich an.

In Venedig blühte inzwischen die Schule des berühmten Giovanni Legrenzi, deren hervorragendster Sprößling **Antonio Lotti** ist. Er war um 1667 in Venedig geboren, etwa 1684 Legrenzis Schüler, darauf 1692 Organist an der zweiten, 1704 an der ersten Orgel und von 1736 bis zu seinem vier Jahre später erfolgten Tode Kapellmeister an San Marco. Kurze Zeit hielt er sich in Sachsen auf. Der sächsische Kurprinz hatte 1712 in Venedig sein Orgelspiel zu bewundern Gelegenheit gehabt, infolge dessen er ihn 1717 nach Dresden berief, wo er die Oper *Gli odi delusi dal sangue* und andere komponierte; doch kehrte er schon 1719 nach Venedig zurück. Bei der Hinreise scheint er kurzen Aufenthalt in Wien gemacht zu haben, wo 1716 zum Namenstag der Kaiserin seine Festoper *Costantino* zur Aufführung kam. Ähnlich wie Scarlatti und die meisten Italiener dieser Zeit arbeitete auch Lotti sowohl für die Bühne (19 Opern, 1683—1718) wie für Kammer und Kirche, und wie bei jenem, so paaren sich auch bei ihm Wahrheit der Empfindung und Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit kontrapunktischer Gelehrsamkeit; er verband Anmut, Lieblichkeit und Pathos mit der ganzen gelehrten Haltung der alten Schule. Als dramatischer Komponist allerdings machte Lotti weniger Aufsehen, obwohl man ihm weder Kenntnis des Bühnenstils, noch Feuer und Leidenschaft streitig machen kann. Die für Dresden geschriebenen Opern enthalten einzelne kostbare Musikstücke (z. B. das Abschiedsduett der Sallustia „Padre addio" aus *Alessandro severo* 1717). Aber als Kammer- und Kirchenkomponist gehörte er zu den Allerersten und teilt mit Steffani Gründlichkeit und Sinn für echten Gesang. Seine berühmte Sammlung von Duos, Trios und Madrigalen zu *4* und *5* Stimmen, die er mit einer Widmung an Joseph I. zu Venedig 1705 herausgab[2]), hatte

[1]) Das Schriftchen, dessen sachliches Interesse mit dem Zurücktreten dieser Frage geschwunden ist, obwohl es immer ein wertvolles Zeugnis für die Einsicht seines Verfassers bleibt, führt den Titel: *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica*, Amsterdam 1695. Fünf Jahre später wurde es von Werkmeister deutsch mit einigen Anmerkungen herausgegeben, dabei jedoch „hin und wieder ein kleiner Joh. Ballhorn, ziemlich gegen des Herrn Steffani Meinung agiret," weshalb der Magister Joh. Lorenz Albrecht 1760 eine zweite, nach dem Original revidierte Auflage davon besorgte.

[2]) *Duetti, Terzetti e Madrigali consacrati alla C. R. Maestà di Giuseppe I. imperatore, Venezia, per Antonio Bertali,* 1705.

das Schicksal, daß sich zwei Tonsetzer von großem Namen an ihr vergriffen: Bononcini beraubte sie, und Marcello, der sich mit Lotti nicht von weitem messen konnte, wurde daran in seiner anonymen *Lettera famigliare* zum vorlauten Kritikus. Im Madrigal ist er ein zweiter Luca Marenzio, geistreich, elegant in der Stimmführung, tief und klar in Stimmung und Ausdruck[1]), in seinen Kirchensachen ein würdiger Nachkomme des Palestrina. Die meisten von diesen (darunter die berühmten *Crucifixus* zu *6* und *8* Stimmen, ein vortreffliches 4stimmiges *Benedictus* und *Miserere,* eine schöne Messe zu *4* Stimmen *Fdur)* sind im *a cappella*-Stil ohne Begleitung, bei starkem lebhaften Gefühlsausdrucke von ernster kirchlicher Haltung, von großer Anmut und Biegsamkeit der Melodie, reich an neuen harmonischen Wendungen, verbunden mit kunstmäßiger Ordnung, Klarheit und überall prachtvoller Klangwirkung. Auch Schüler hat Lotti gebildet, darunter den Theater- und Kirchenkomponisten Giovanni Battista Pescetti, seinen zweiten Nachfolger an S. Marco Giuseppe Saratelli aus Padua, den Sänger und geschickten Sonatenkomponisten Domenico Alberti und den Meister in der komischen Oper Baldassare Galuppi.

Zwei namhafte Schüler des Legrenzi waren ferner der ungemein fruchtbare Opernkomponist Carlo Francesco Pollarolo aus Brescia und der tüchtige Kontrapunktist Antonio Biffi. Ein noch heute öfter genannter Komponist aus den Zeiten des sinkenden Glanzes Venedigs ist der Nobile und „Musikdilettant“ **Benedetto Marcello,** geboren daselbst 1686, Schüler des Gasparini und des Lotti, gestorben 1739 als Schatzmeister zu Brescia, nachdem er verschiedene andere Staatsämter als Mitglied des Rates der Vierzig, dann als Proveditor von Pola usw. bekleidet hatte. Gearbeitet hat er für die Kirche und Kammer: Solokantaten, Kanzonen, Arien zu 2 bis 4 Stimmen, Konzerte und Sonaten für Instrumente; auch verschiedene musikalisch-dramatische Stücke und ein Oratorium *Judith,* daneben ein paar Schriften, darunter das Büchlein „Il teatro alla moda“ (um 1720), das mit scharfer Satire das Unwesen im Opernleben kritisiert und weite Verbreitung erlangte. Besonders gerühmt werden zwei seiner Kantaten, *Cassandra* für eine, und *Timoteo overo gli effetti della Musica* (eine Übersetzung des Drydenschen „Alexanderfestes“) für zwei Stimmen mit Basso con-

[1]) Auch in weiteren Kreisen bekannt sind die beiden vortrefflichen Madrigale des Lotti: *In una siep' ombrosa (La vita caduca) 5voc. BC.,* 1705; und *Spirto di Dio (quale si cantava al giorno di ascensione in Bucintoro) 4voc.,* kom. 1736.

tinuo[1]). Sein ehemals laut gepriesenes, auch von Männern wie Francesco Gasparini, Marc' Antonio Bononcini, Francesco Conti gerühmtes Hauptwerk, die 50 Psalmen in Umdichtungen des Giustiniani, sind allmählich in der allgemeinen Schätzung etwas in den Hintergrund getreten.

Diese Psalmen sind in acht Großfolio-Bänden sehr splendid gedruckt erschienen, und zwar die ersten 25 unter dem Titel: *Estro Poetico armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello, Venezia Dom. Lovisa* 1724. Die anderen 25 erschienen 1716 bis 27; später ist das Werk noch einmal in Venedig aufgelegt, dann von Ch. Avison in England, von andern in Frankreich und Deutschland herausgegeben worden. Marcellos ausführliche Vorreden zu diesen Psalmen enthalten manches über ebräische und griechische Musik. In der Komposition strebte er nach Vereinigung von antiker Einfachheit und Sparsamkeit in Verwendung aller Mittel mit moderner Deutlichkeit und Stärke im Ausdrucke individueller Empfindungen. Er gibt der Melodie den Vorzug vor Harmonie und Kontrapunkt, weil die Bewegung des Gemüts viel eher durch die Kraft der Melodie als durch rauschende Harmonie bewirkt werde. Dabei soll der Gesang an sich einfach sein, alle unnötigen Wiederholungen und Koloraturen abweisen und überall dem Worte zum Recht verhelfen. Viele dieser Psalmen sind daher auch nur für eine oder zwei (andere für drei und mehr) Stimmen gesetzt, damit die Deutlichkeit der Worte und die Schärfe des Ausdrucks überall beachtet werden können; auch werden sie nur vom Grundbass (Orgel, Klavier) begleitet. Zu einigen wählte Marcello als Themen Intonationen der spanischen und deutschen Juden und brachte, um dem ebräischen Tempelgesange näher zu kommen, mitunter auch ihre Singmanieren an, denn er hielt es für nicht unmöglich, daß jene Intonationen aus dem antiken Tempelgesange herstammen möchten. Nun kamen aber freilich der Verehrer und Nachbildner des Altertums und der Kavalier des 18. Jahrhunderts in ihm stark in Konflikt; seine Musik verhält sich zur Tonempfindung der klassischen Zeit etwa wie die moderne Versifikation der Psalmen zu ihren antiken Originalen, nur dass jene noch weniger Stil hat als diese. Sein Antikisieren bleibt äußerlich und gelangt zu keiner geistigen Blüte. Gebundene motettenartige und madrigalmäßig für imitierende Partien, ariose Sätze nach moderner Kantatenweise, Rezitative, Arien, duettierende Strophen, Fugen usw. wechseln, den einzelnen Bewegungen des Textes folgend, mit einander ab. Die Musik ordnet sich in ihrer Gesamtgestaltung und in allen Einzelheiten der Poesie völlig unter und das Ganze erscheint in seiner Totalität sehr bewegt und dramatisch.

In dieser Art, wenn auch nicht mit Anwendung so verschiedener Mittel, sind nun freilich schon vor Marcello unzählige Psalmen geschrieben worden; wenn seine Psalmensammlung alle anderen in den Schatten stellte und Marcello förmlich mit einer Glorie umgab, so ist das ein Beweis dafür, daß man die Musik als ganz beson-

---

[1]) Diese Kantate *Timoteo* behandelt aber nur den griechischen Teil, ohne sich um die heilige Cäcilia und die christliche Musik zu kümmern. Von einigen guten Zügen abgesehen, ist das Stück ziemlich billige Ware.

ders vorzüglich schätzte. In der Tat ist die melodische Linie von auffallender Zartheit und Weichheit. Die Harmonie kräftig, oft neu, der Ausdruck der Affekte sinnvoll und beweglich. Tonmalereien kommen häufig vor. Am meisten geschätzt waren Psalm 22 und 28. Man würde das Werk falsch berurteilen, wollte man es schlechthin unter den Begriff „Kirchenmusik" fassen. Allem Anschein nach war es nicht ausschließlich für den kirchlichen Vortrag bestimmt, sondern sollte zugleich — sit venia verbo — geistliche Kammermusik sein, die man in Venedig ebenso pflegte wie anderswo. Marcello spielte in den aristokratischen Musikzirkeln Venedigs eine große Rolle; häufig mögen dort seine Psalmen auch am Clavicimbalo erklungen sein und Stoff zu angeregter Diskussion über musikalische und literarische Fragen gegeben haben. Man wird der musikalischen Bedeutung des Mannes nicht gerecht, wenn man ihn — wie das vielfach geschehen ist — als „Dilettanten" im heutigen Sinne auffaßt. „Dilettante" hatte damals noch nicht den etwas geringschätzigen Nebensinn, den das Wort heute hat, sondern besagte nur, daß der Betreffende aus seiner künstlerischen Tätigkeit keinen Beruf machte. Im übrigen vermochte ein solcher „Dilettant" unter Umständen dasselbe, wenn nicht gar Besseres zu leisten als mancher Professionsmusiker. Gerade Marcello mit seiner feinen Bildung, gutem Geschmacke und vollkommener Beherrschung des musikalischen Satzes konnte so manchen leichtfertigen Berufskomponisten seiner Zeit beschämen. Dilettant in diesem Sinne war auch der Baron **Emanuele d'Astorga,** 1680 zu Augusta auf Sizilien geboren, nach 1744 in Spanien gestorben. Er entstammte der spanischen Familie Rincon d'Astorga, die am Anfang des 17. Jahrhunderts in spanischen Diensten nach Sizilien gekommen war. Als Edelmann, und nicht nur in der Musik, sondern auch im Kriegs- und Staatsdienst erfahren, war ihm Gelegenheit geboten, durch ausgedehnte Reisen sein Können und Wissen zu vertiefen. Man begegnet ihm 1712 in Wien, 1713 in dem mährischen Städtchen Znaim, 1714 in London, dann wieder in Palermo, später in Spanien und Portugal (1726). Seitdem Rochlitz im Jahre 1825 in seinem Buche „Für Freunde der Tonkunst" Astorgas Leben in romanhafter Weise geschildert, wob sich um des Tondichters Gestalt ein Wust von Sagen und Märchen, die jeder Begründung entbehrten und erst durch die 1911 erschienene musterhafte Biographie von H. Volkmann[1])

[1]) Hans Volkmann, Emanuel d'Astorga, I. Band. Das Leben des Tondichters Leipzig 1911.

endgültig aus der Welt geschafft worden sind. Astorga gehörte, wie gesagt, zu den vielen vornehmen „Dilettanti" des 18. Jahrhunderts, die es mit jedem Berufsmusiker aufnehmen konnten, ohne doch selbst als solcher vor die Öffentlichkeit zu treten; auch er hat sich nie öffentlich produziert, sondern nur im Kreise seiner Freunde oder Gesinnungsgenossen gezeigt. Als Tenorsänger vortrefflich und reich an empfindungsvoller, weicher und anmutiger Melodie, gewann er, wohin er kam, alle Herzen für sich. Von seinen nicht zahlreichen Werken ist wenig gedruckt worden, und nur ein einziges Opus, eine Kantatensammlung, erschien bei seinen Lebzeiten im Druck (Lissabon 1726). Indessen waren seine Kantaten, wie es scheint, ehemals handschriftlich sehr verbreitet, denn eine Reihe angesehener deutscher Musiker und Musikschriftsteller berufen sich auf sie (Heinichen, Mattheson, Scheibe). Scheibe nennt ihn wiederholt nicht nur unter den großen Kantatenmeistern, sondern zählt ihn auch denjenigen Italienern bei, „welche ihrer Nation gewiesen haben, wie schön es ist, die Natur und Vernunft zu Richterinnen der Tonkunst zu erwählen, und ihren Vorschriften auch in den Ergötzlichkeiten zu folgen" (Krit. Mus. S. 726)[1]. Das Pastorale *Dafni* mit „ungemein artiger" Musik, die einzige Oper seiner Komposition, kam 1709 in Genua, im gleichen Jahre in Barcelona und noch 1726 in Breslau zur Aufführung.

Gegenwärtig lebt Astorgas Ruhm fast einzig noch von einem in der Tat schätzbaren, mitunter überschätzten *Stabat mater*. Der Grundton dieses Werkes ist edel und bei weitem kerniger als der des gleichen bei Pergolese; das melodische Element waltet vor, und hierin zeigt sich Astorgas Erfindung, wenn auch nicht tief und besonders ergreifend, so doch angenehm und namentlich durch ungemein feinen Sinn für Wohlklang und große gesangliche Schönheit getragen. Die Solosätze bilden der Ausdehnung nach den Schwerpunkt des Werkes, doch werden sie mit der Zeit monoton, weil Gefühl und Ausdruck nicht viel Energie und Mannigfaltigkeit verraten. Da ferner die rhythmischen Teile der Melodie in der Regel nur kurz sind, leidet auch die Entwickelung, namentlich in den Solosätzen, an bereits etwas zopfigen Sequenzen und häufigen Schlußfällen, überhaupt an einem gewissen Formalismus, der mit der in dem Werke herrschenden romantisierenden Empfindungsweise im Zwiespalt steht. Doch ist wieder die Kombination der Stimmen recht wirksam und ihre Führung stets gesangreich, namentlich zeigt der Chor *Eja mater fons amoris* einen guten soliden Motettenstil und frische Bewegung. Großartiges oder tief Ergreifendes aber findet sich kaum, weder in der Gesamtanlage noch in den Einzelheiten des Werkes. Der Schlußchor vom *Christe* an, in seiner Haltung etwas an die wechselnden Intonationen und Respon-

---

[1]) Eine auf der Hamb. Stadtbibl. befindliche italienische Abschrift von 46 *Cantate à voce sola con Cemb.* enthält wertvolle und besonders durch schöne Melodiebildung hervorstechende Gesänge, welche Scheibes Lob vollkommen rechfertigen.

sorien im katholischen Ritus erinnernd, wirkt nur durch seine effektvolle pomphafte Gruppierung, während er im übrigen ziemlich gehaltlos und kaum einen würdigen Abschluss dieser von den tiefsten und heiligsten Gefühlen durchdrungenen Dichtung abzugeben geeignet ist.

Andere venetianische Meister sind: Bartolomeo Cordans, geboren 1700, Kapellmeister an der Kathedrale zu Udine 1735, fruchtbarer Kirchenkomponist, der aber auch Opern und ein Oratorium, *San Romualdo,* geschrieben hat; Domenico Zanata, gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Kirchensachen, Kantaten, Sonate da chiesa); Giovanni Francesco Brusa, Giacchino Cocchi, Girolamo Pera, ein tüchtiger Kirchenkomponist. Eine Reihe von Venetianern von Ruf wie Giov. Porta, M. A. Ziani, C.'Ag. Badia, Giov. Ferrandini werden uns ferner noch als Kapellmeister in Wien und München begegnen. Hier sei noch eines der originellsten und bekanntesten Komponisten, besonders im komischen Fache, gedacht, des **Baldassare Galuppi,** geb. 1706 auf der kleinen venetianischen Insel Burano, (daher auch Buranello genannt), Schüler des Lotti und 1762 Kapellmeister an S. Marco in Venedig. Nach einem Ausflug nach London (1741) und Petersburg kehrte er 1748 nach Venedig zurück, wo er als Vizekapellmeister an S. Marco, 1762 als erster Kapellmeister und Direktor des Conservatorio degl' Incurabili angestellt wurde. Ein zweiter Aufenthalt in Petersburg fällt in die Jahre 1765—68. Im Jahre 1768 starb er in Venedig. Sein Schaffen für die Oper umfaßt die Jahre 1722—1775 und erstreckt sich auf etwa 100 Opern, 25 Oratorien, zahlreiche Kirchenmusik, Kantaten und Klavierstücke [1]). Vom Jahre 1729 an, wo er mit *Dorinda* Aufmerksamkeit erregte, nahmen seine Opern von allen italienischen Theatern Beschlag. Viele darunter sind komische Opern (z. B. die einst sehr beliebte *Il Filosofo di Campagna,* Venedig 1754, auf einen Text des Goldoni, und *L'amante di tutte,* 1755) und enthalten einen Schatz an geistreichen, originellen, lustigen Einfällen und grotesken Gemälden. Galuppis Phantasie war ungemein lebhaft, seine Melodie fein, graziös und in der Form sehr gewandt, seine Harmonie freilich nur schwach; Marpurg sagt: „an dem liederlichen Machwerk eines Galuppi, Sarti, Scalabrini und wie die Herren alle weiter heißen, finden itzo nur diejenigen Leute Geschmack, die keinen Geschmack haben“ [2]). Das trifft nicht nur für viele seiner

[1]) Ein Verzeichnis seiner dramatischen Werke von F. Piovano in Rivista musicale italiana Bd. XIII ff.

[2]) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 92.

mit unglaublich leichter Hand hingeworfenen großen Opern zu, sondern auch für seine Oratorien und Kirchensachen, die von Tiefe und Ernst nur selten etwas spüren lassen, dafür einseitig auf Entfaltung des oft bis zur Trivialität gehenden Melodischen abzielen. Einzelne hervorragende und wirklich bedeutende Leistungen im komischen Genre abgerechnet (s. unten), ist Galuppi ein typischer Vertreter der Verfallszeit der neapolitanischen Schule und seine Beliebtheit ein Zeichen des niedergehenden Geschmacks. Ein Schüler von ihm war der Venetianer Andrea Adolfati.

Venedig gegenüber trat **Bologna** (s. oben S. 361) im Laufe des 18. Jahrhunderts in Operndingen etwas zurück, nicht zwar in der Menge des Geschaffenen, wohl aber in der Stärke des Einflusses nach außen hin. Indessen sicherte es sich eine gewisse Machtstellung dadurch, daß es den Padre **Giov. Batt. Martini** (1706—1784) in seinen Mauern zu halten verstand, jenen ausgezeichneten Kontrapunktisten und Musikgelehrten, den das damalige Europa so ziemlich einstimmig als die erste Autorität in Dingen der Komposition, insbesondere des strengen kontrapunktischen Satzes rühmte. Mit Ausnahme einiger komischer Intermezzi und Kammerduette, von denen 1763 eine Sammlung gedruckt wurde, schrieb er fast nur Kirchenmusik, darunter auch einige Oratorien, die ihn der neapolitanischen Schule zuzuzählen berechtigen, und Orgelsonaten. Seine Kirchenstücke (Messen, Motetten, Litaneien, Antiphonen) sind im strengen Stile der Schule des Fux (s. unten) gehalten, zeigen aber keineswegs die ungewöhnliche Phantasie und Kraft des Ausdrucks, die man zu erwarten geneigt ist. Sein Ruf wurde vielmehr durch theoretische Schriften (s. Kap. XVII) und durch die Lehren begründet, die er den aus allen Ländern herbeiströmenden Schülern persönlich zu teil werden ließ. — Neben Martini wirkten als angesehene Komponisten und Schüler des Giov. Paolo Colonna (S. 362) teils in Bologna, teils im benachbarten Modena: die beiden **Bononcini** (Vater und Sohn) und Giov. Maria Clari. Der Vater Giov. Maria Bononcini war 1640 in Modena geboren, studierte angeblich unter Colonna in Bologna[1]) und wirkte dann bis zu seinem Tode (1678) als Kirchenkapellmeister in seiner Vaterstadt. Seine Werke bestehen zumeist aus mehrstimmigen Kirchen- und Kammerstücken für Instrumente; daneben sind Kammerkantaten, ein Buch fünfstimmige Madrigale und eine theoretische Arbeit „Musico prattico“ vorhanden, die lange

[1]) Colonna war indessen nur drei Jahre älter als er.

Jahre geschätzt war. Bedeutenderes hat der Sohn **Giovanni Batt. Bononcini** geleistet, der um 1670 zu Modena geboren war[1]). Bevor er zu Colonna kam, unterrichtete ihn der Vater. Als Wunderkind erregte er schon früh mit Kompositionen Aufsehen, war 1688 in S. Giovanni in monte in Bologna Kapellmeister, 1691 als Komponist und Violoncellist am Wiener Kaiserhofe, wo er mehrere Opern schrieb, kam 1703 nach Berlin und wurde dort Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte (Oper *Polifemo*), ging abermals nach Wien, um 1716 schließlich einem Rufe nach London zu folgen. Arbeiten von Bononcini waren dort beliebt, namentlich die 1706 zu London mit englischem Text aufgeführte Oper *Camilla*, die aber gar nicht von Giovanni komponiert war, sondern von seinem in England unbekannten älteren Bruder Marc' Antonio, der auch sonst noch mehrfach das Glück gehabt hat, für den Ruhm des Giovanni zu arbeiten[2]). Dieser nahm es mit dergleichen Dingen nicht so genau und ließ es sich geduldig gefallen. Als 1720 die italienische Oper zu London mit großem Glanze ins Werk gesetzt wurde, berief man Bononcini an die Seite Händels (etwas später auch Attilio Ariosti aus Bologna) als Komponisten dorthin, und seine Oper *Astarto* erlebte sogleich 30 Aufführungen, was sie zum Teil wohl den Nachwirkungen jener *Camilla* des Marc' Antonio zu danken haben mochte. Heftige Parteistreitigkeiten für Händel und Bononcini brachen aus, doch neigte sich der Sieg vorläufig mehr auf Bononcinis als auf Händels Seite. Im folgenden Jahre arbeiteten beide gemeinsam an derselben Oper, *Muzio Scevola;* Händel komponierte den dritten Akt, Bononcini den zweiten, und Filippo Mattei, genannt Pippo, den ersten, wobei schon keinem Kenner mehr zweifelhaft blieb, für wen sein Urteil endgültig sich zu enscheiden haben werde. Aber 1721 wurde Bononcinis *Crispo* doch achtzehnmal aufgeführt und ungemein populär. Den König Georg durch Widmung seiner in demselben Jahre herausgegebenen Duette und Kantaten von Händel abwendig zu machen, gelang ihm zwar nicht;

---

[1]) Nach dem Vorwort seiner 1685 erschienenen Instrumentalsuiten „Concerti da Camera" op. 2, das als das Werk eines Dreizehnjährigen bezeichnet wird, wäre sein Geburtsjahr sogar erst 1672. Das ist wahrscheinlicher als die Angabe „um 1660", da der Vater erst 1640 geboren war.

[2]) Diese Oper *Camilla Regina de' Volsci*, von Silvio Stampiglia gedichtet, hatte Marc' Antonio Bononcini schon 1697 für den Wiener Hof komponiert; von da aus war sie über die Theater zu Venedig 1698, Bologna 1705, 1709, 1719, Ferrara und Padua 1707, Udine 1715 gegangen und hatte den Ruhm des Namens Bononcini überall hin verbreitet. S. Gerber, Neues Tonkünstlerlexikon, I, 568.

doch hatte er an der Familie Marlborough einen guten Rückhalt, und sein vortreffliches Violoncellospiel machte ihn überall in den Gesellschaften beliebt. Mit der *Griselda* 1722 stand er auf der Höhe seines Ansehens. Dazu kam, daß die Marlboroughs ihn mit Komposition der Trauermusik für den 1722 gestorbenen Herzog beauftragten. Bei alledem zogen aber seine folgenden Opern nicht mehr mit ähnlicher Stärke wie die früheren, und Händels *Giulio Cesare* 1724 fiel so schwer gegen Bononcinis *Calfurnia* ins Gewicht, daß dieser erst wieder 1727 mit *Astianatte* zum Vorschein kam. Es war seine letzte Oper für London, doch blieb er noch mehrere Jahre dort, bis er sich durch eine ehrlose Handlung aller Achtung beraubte. Als er nämlich 1728 bei der Akademie für alte Musik eingeführt wurde, die auch das Madrigal mit Vorliebe pflegte, überreichte er ein solches sehr kunstvoll fünfstimmig gearbeitetes Tonstück, *In una siepe ombrosa,* als von ihm komponiert. Zufällig fand man drei Jahre später dasselbe Madrigal in einem 1705 zu Venedig gedruckten Bande *Duetti Terzetti e Madrigali* von Lotti, der sofort persönlich durch Zeugen und Dokumente bewies, dass er es verfaßt und Bononcini es sich widerrechtlich angeeignet habe. Diese Madrigalgeschichte machte ihn in London unmöglich. Als er sah, daß ihm selbst seine Landsleute mit Verachtung auswichen, verließ er London und ging 1733 nach Paris, war dann nochmals in Wien und zog darauf nach Venedig, wo die Nachrichten aufhören.

Über die Bedeutung Giov. Batt. Bononcinis sind die Akten noch nicht geschlossen. Die maßgebendsten Urteile wurden bisher von Friedr. Chrysander (Biographie Händels II, 54, 58 u. a. O.) abgegeben, doch beziehen sie sich zum größten Teile auf nebensächlichere Arbeiten des Meisters und scheinen nicht ganz ohne Vorurteil gefaßt zu sein. Chrysander fand zwar in der Sammlung von Bononcinis Werken im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge eine köstliche fünfstimmige Kanzone, „Foss' io quel rossignuole," bemerkt aber sofort mit Mißtrauen, daß sie vielleicht von seinem Bruder Marc' Antonio komponiert sei (a. a. O. S. 302). Eine dem Giovanni ausdrücklich zugeschriebene, etwa ins Jahr 1700 gehörende Messe rühmt er als ein „sehr bedeutendes Werk von ernster, feierlicher Haltung, kunstfleißig ausgearbeitet, hochtönend im Schlußchor". Einen ferneren Beleg für sein nicht unbedeutendes Können sah A. v. Dommer in Bononcinis 1691 erschienenen, dem Kaiser Leopold I. gewidmeten *Duetti da camera*, von denen er freilich — durch Chrysanders Urteil angesteckt — ebenfalls und zwar fälschlich annimmt, sie möchten ihres vorzüglichen, gediegenen Inhalts wegen nicht von ihm, sondern vom Vater Giovanni Maria stammen. Es scheint nach solchen widersprechenden, mißtrauischen Urteilen endlich an der Zeit, das Schaffen dieses Mannes einer unbefangenen Prüfung zu unterwerfen und auf Grund einer Durchsicht seiner bedeutendsten Werke aller Gattungen ihm die Stellung in der Musikgeschichte anzuweisen, die ihm gebührt. Die von Chrysander und Dommer geäus-

serte Ansicht, er möchte „in früheren Jahren nach Höherem gestrebt haben" und habe später nicht alles gehalten, was er anfangs versprochen, wird sich vielleicht bestätigen[1]; dazu wird jene peinliche Plagiataffaire immer ein Fleck auf seinem Charakter bleiben. Mit umsomehr Eifer und vorurteilslosem Blicke wird sich künftige Forschung zu bemühen haben, das wirklich Echte und Wertvolle seines umfangreichen, die Jahre 1685 bis 1737 umspannenden Lebenswerks hervorzuheben. Es darf vor allem nicht vergessen werden, daß Bononcini noch in der Stilperiode der Spätvenetianer groß wurde, während Händel sofort mit der Musik der Neapolitaner aufwuchs. Händel war erst drei Jahre alt, als Bononcini in Modena ein Oratorium *Josua* (1688) aufführen ließ, das in seiner klassischen Tonsprache und edlen Empfindung weit über die Zeit hinausdeutete. Und auch spätere seiner Arbeiten, soweit sie dem Bearbeiter dieser Musikgeschichte bekannt geworden sind, zeigen, daß man sehr weit vom Richtigen entfernt ist, wenn man Bononcini mit Geringschätzung begegnet. Neben Stradella und Steffani gehört er mit zu den begabtesten und einflußreichsten Vordermännern Händels, und nicht die Tatsache, daß er diesen nicht zu schlagen vermocht hat, sondern die, daß er sich lange Jahre neben Händel hat behaupten können, sollte den Ausschlag zu einer gerechten Beurteilung geben. Seine Werke umfassen über 30 Opern, mehrere Oratorien, Kirchenstücke, Kammerkantaten und Duette, ferner ausgezeichnete Instrumentalwerke (mehrstimmige Kirchen- und Kammersonaten).

Vielleicht noch bedeutender als Giov. Battista war dessen Bruder **Marc' Antonio Bononcini** (geb. um 1675 in Modena, gest. 1726 als Hofkapellmeister daselbst). Über Reisen nach dem Ausland ist nichts bekannt geworden, doch scheint es, daß er sich 1697 und später von 1704 bis 1711 in Wien aufgehalten hat, da in dieser Zeit eine Reihe von Opern und Oratorien dort zur Aufführung kamen, die direkt auf Wiener Verhältnisse zugeschnitten sind. In der Schätzung seiner Landsleute stand er sehr hoch, und noch lange nach seinem Ableben stellte ihn kein geringerer als der Padre Martini an die Spitze aller seiner komponierenden Zeitgenossen[2]. Der Oper *Camilla,* die auch in London Beifall fand, wurde schon gedacht. Seine ganze Größe zeigt sich in den für Wien geschriebenen Oratorien, Werken von großem Wurfe, vornehmem Stil und stark dramatischem Zuge, die beweisen, daß man in Wien Talente ersten Ranges zu beschäftigen und zu halten wußte. — Eine zwar weniger glänzende, doch in ihrer Art ebenso sympathische Erscheinung ist Colonnas Schüler **Giov. Carlo Maria Clari,** geboren zu Pisa 1669, später Kapellmeister in Pistoja. Im Jahre 1695 führte er die Oper *Il savio delirante* mit vielem Erfolge in Bologna auf, doch war er in der Kirche und Kammer weit mehr zu Hause und hat für sie eine un-

[1] Quantz, der 1727 in London Händels *Admet* und darauf den *Astianatte* des Bononcini hörte, meinte, Händels Grundbaß hätte Bononcinis Oberstimme überwogen.

[2] Zitat bei Fétis, Biographie universelle.

gemein große Anzahl von Werken geschrieben. Von seinen Kirchenstücken ist in neuerer Zeit ein ernstes und gehaltvolles *De profundis* mit Orgel und Orchester wieder mehrfach aufgeführt worden. Besonders rühmenswert sind seine Kammerduette und Terzette, von denen einige gedruckt wurden (1720), die meisten aber handschriftlich verbreitet waren. Ebenso reich an Melodie und Ausdruck wie gelehrt im Kontrapunkt, reihen sie sich den besten ihrer Gattung an[1]). Das Duett *Quando tramonta il Sole,* welches Martini im 2. Bande seines *Saggio fondamentale* S. 25 mitteilt und erklärt, ist in der Tat vortrefflich gearbeitet und des Meisters dieser Gattung, Steffanis, würdig; desgleichen ein anderes, *Volle speranza ardita,* für Sopran und Alt.

Noch andere bedeutende Bolognesen sind zu nennen. Giuseppe Antonio Vincenzo Aldovrandini, zu Bologna 1665 geboren, wurde nachher Kapellmeister des Herzogs von Mantua und *Principe de' Filarmonici* zu Bologna. Er komponierte für die Kirche, Solokantaten für die Kammer, in den Jahren 1696—1711 auch neun Opern. Sonaten zu drei Stimmen hat er zu Amsterdam drucken lassen. Francesco Passarini war Kapellmeister an der Kirche des heiligen Franziskus um die Mitte des 17. Jahrhunderts; Luca Antonio Predieri, zu Bologna 1688 geboren, stand lange als dramatischer Komponist in Diensten Carls VI. zu Wien; Giacomo Cesare Predieri, ein Schüler des Colonna, war 1698 Kapellmeister an der Kathedrale zu Bologna und hat ein Oratorium *Isabella* zu 6 St. vom Jahre 1719 hinterlassen. Noch ein anderer Predieri, Angelo, war der erste Lehrmeister des Martini.

Vor allem ragte Bologna vor und nach 1700 hervor in der Instrumentalmusik, und zwar namentlich in den Formen, die den Konzertstil ausprägten. An der Spitze stand Giuseppe Torelli, dem eigentlichen Schöpfer des begleiteten Violinkonzerts, dem wir bei Erwähnung der wichtigsten Instrumentalkomponisten dieser Periode noch im Kap. XVII begegnen werden. Neben ihm sind als solche, die zugleich auch Vokalmusik (kirchliche und weltliche) geschrieben haben, anzuführen: Die Familie Laurenti: Bartolomeo (Vater), Nicolo (Sohn), Pier Paolo (Sohn), Angelo und Ludovico Filippo (ebenfalls Söhne?); ferner Pietro degli Antonii, Pirro Albergati, Francesco Manfredini.

Als Kirchenkomponist sehr geachtet war der Paduaner Franc. Ant. Calegari, 1702 Kapellmeister zu Venedig, 1724 zu Padua. Leider verwirrte er sich den Kopf mit der griechischen Enarmonik. Er wandte sie auf seine neuen Kirchenstücke an, die dadurch von den Sängern für unausführbar und von den Zuhörern für abscheulich erklärt wurden. Antonio Pacchioni von Modena, Schüler des älteren Bononcini, gestorben 1738, war ein eifriger Verehrer des

---

[1]) Auch drei Oratorien von seiner Komposition können genannt werden: *La morte di Saulle,* aufgef. zu Florenz; *Sa. Francesca Romana,* ebd. 1705; *S. Romualdo,* ebd. 1709.

Palestrina, dessen Studium er die Gründlichkeit des Kontrapunkts in seinen Kirchensachen zu danken hatte. Dalla Bella wirkte als Kapellmeister an der Kathedrale zu Treviso und machte sich als guter Kirchen- und Instrumentalkomponist bekannt.

Viele der soeben genannten großen Italiener stellten ihre Kunst dem Auslande zur Verfügung und wirkten selbst als Kapellmeister an ausländischen Höfen. Natürlich kamen da zunächst nur größere Residenzen in Frage, die sich nicht nur den Luxus eines welschen Kirchen- und Kammerkomponisten, sondern auch welscher Sänger und Sängerinnen erlauben konnten. Hauptpflanzstätten der italienischen Oper in Deutschland waren Wien, Dresden und München. Doch gab es auch in Hannover (Steffani), Stuttgart (Jommelli), Berlin, Braunschweig-Wolfenbüttel italienische Operntheater, und schließlich wollten auch Städte ohne fürstliche Hofhaltung neben jenen nicht zurückstehen und pflegten die italienische Oper (z. B. Breslau, Leipzig). Ohne Italiener glaubte man im Theater, in Kirche und Kammer gar nicht auskommen zu können, und überall in den Kapellen standen sie hoch im Preise. Besonders **Wien** war eine wahre Italienerkolonie und das Eldorado aller ruhm- und beutelustigen Maestri, Kastraten und Instrumentisten. Musikalisch-dramatische Vorstellungen nach italienischem Zuschnitt sah man dort bereits unter Ferdinand III. (bis 1657), später unter Leopold I. (1657—1705) unter noch viel größerem Aufwand an Kosten und Mitteln. Schier zahllos sind die Maskeraden, „Festi teatrali“, Serenaden, Huldigungs-, Geburtstags- und anderen Gelegenheitsmusiken, die der Wiener Hof im 17. Jahrhundert verbrauchte, zahlreich auch die wirklichen Opern, die er aufführte[1]). Die Aufführungsverzeichnisse gehen zwar bis ins Jahr 1629 zurück, doch datiert ein regeres Interesse für die Oper in Wien erst seit der Vorführung von Cavallis *Egisto* (1642 oder 1643), dem als zweite bedeutsamere Kundgebung desselben Komponisten *Giasone* 1650 folgte. Der Reichstag zu Regensburg 1653 brachte die Oper *L'inganno d'amore* des in Wien angestellten Italieners Antonio Bertali. Von nun an sind außer diesem bis 1700 tätig: Felice

[1]) S. dazu schon oben S. 343 (Ziani, Draghi), S. 350 (Oratorium in Wien). Eine unentbehrliche Statistik gab A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte (Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien), Wien 1901. Näheres über die vielen allegorisch-politischen Festopern am Wiener Hofe bei Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst II. 337.

Sances, Gius. Tricarico, Pietro Andr. Ziani, Ant. Draghi, der Deutsche Joh. Heinr. Schmelzer, Giov. Batt. Pederzuoli, zu denen der Kaiser Leopold I. selbst und der Venetianer Marc' Antonio Cesti (*Il pomo d'oro* 1668, *La Dori* 1664) kommen, der von 1666—69 in Wien Vizekapellmeister war. Außerdem erscheinen viele Opern von Italienern: Scarlatti, Abbatini, Steffani, Bononcini u. s. w. Als vielbeschäftigte und stets schreibfertige Hofpoeten fungierten Sbarra und Nicc. Minato. Im Stil schließen sich diese Opern durchschnittlich dem von Venedig her bekannten an, doch brachten Milieu, Geschmack und Talent der einzelnen Meister manchen eigenen Zug hinein. Man ließ z. B. die Gelegenheit, eine glänzende Hofkapelle zu beschäftigen, nicht vorbeigehen und legte stärkeren Nachdruck auf große, volle und abwechslungsreiche Instrumentalmusik, deren selbständige Wirkungen man in den Einleitungssinfonien und in andern selbstständigen Sätzen (Ritornellen, Sinfonien) erprobte. Ferner übergiebt man dem Chor eine viel größere Rolle als in Venedig (vgl. die zahlreichen Chorsätze in Cestis *Pomo d'oro,* Neudruck), sodaß die äußere Signatur dieser älteren Wiener Oper in die Worte: Pracht, Glanz und Farbenfülle zusammengefaßt werden kann. Joseph I. und Carl VI. setzten fort, was ihr Vorgänger begonnen, besonders Carl schwärmte für italienische Musik. Die eigentliche Blütezeit der Wiener italienischen Oper umfaßt die zweite Hälfte des 17. und die erste des 18. Jahrhunderts. Auf ihrer Höhe stand sie unter Fux, Caldara und Conti.

Unter den Meistern, die nach dem Tode Ant. Draghis (S. 343) den Ton der Wiener Musik mit bestimmen halfen, befinden sich bezeichnenderweise fast gar keine Neapolitaner, sondern lauter Oberitaliener, entweder aus Venedig (die Legrenzischüler Lotti und Caldara, Carlo Ag. Badia, Marc' Antonio Ziani), oder aus Modena und Bologna (die beiden Bononcini, Att. Ariosti). Wohl besuchte der eine oder der andere Neapolitaner auch Wien (z. B. Porpora), doch hat sich außer Gius. Porsile keiner längere Zeit dort halten können, was sich dadurch erklärt, daß es den im neapolitanischen Bühnendialekt Großgewordenen schwer wurde, sich jener in Wien üblichen, insbesondere durch Fux und Caldara betonten ernsten, kunstvollen, von jeglicher Leichtfertigkeit oder Oberflächlichkeit sich fernhaltenden Schreibweise anzubequemen. Wien bildete um diese Zeit (bis gegen 1740) ein musikalisches Geschmackszentrum für sich, und die Höhe und Vornehmheit dieses seines Geschmacks brachte es mit sich, daß nicht

nur Zeno und Metastasio günstigen Boden für ihre Reform der Opern- und Oratoriendichtung vorfanden (S. 432), sondern daß schließlich von Wien aus auch die Opernreform Glucks ihren Ausgang nehmen konnte. Die Wiener Meister bemühten sich, die Traditionen ihrer Vorgänger gewissenhaft weiterführend, in zweifacher Weise um eine Vertiefung der Opernkomposition. Einmal dadurch, daß sie, in ähnlichem Sinne wie später Wagner, betonten, daß die Oper zunächst „Drama“ sei, und folglich alle Ausdrucksmittel sich in den Dienst des Dramatischen zu stellen hätten; ferner dadurch, daß sie dem von den Neapolitanern so vernachlässigten Chore wieder größere Aufmerksamkeit zu schenken begannen.[1]) Darüber hinaus forderten sie unbedingte Solidität des Satzes, namentlich möglichst reiche Anwendung strenger Satzformen (Imitation, Fuge), Verzicht auf übermäßigen Koloraturgesang und fortgesetzt tätiges Teilnehmen des Orchesters, sei es in kompakter Masse, sei es unter Herausstellung eines oder mehrerer Soloinstrumente. Schon das äußere Partiturbild, etwa einer Oper von Fux, unterscheidet sich in dieser Hinsicht auffällig von der Partitur einer neapolitanischen Oper etwa von Leo oder Vinci. Allerdings wird dabei nicht immer der mitfortreißende Schwung erzielt, den diese ihren Opern mitgaben; häufig hemmt ein allzu kompliziertes Gewebe der Stimmen, ein Anhäufen künstlicher Führungen den raschen Fortgang, aber im ganzen wird der Hörer stärker gefesselt als dort und steht unter dem Eindrucke eines umfassenderen Kunstwerks. Je nach den Individualitäten der einzelnen Meister variieren natürlich Wort und Charakter der Wiener Opern. Caldara vertrat das schöne und anmutige, Conti das komische und charakteristische Genre, Fux gab dem ganzen Treiben eine gelehrte Folie. Ueber diese drei Meister sind hier noch einige Worte zu sagen.

Johann Joseph Fux, ein Steiermärker, 1660 geboren, war seit 1705 fast 40 Jahre lang, bis zu seinem 1741 erfolgten Tode unter Leopold I., Joseph I. und Carl VI. Oberkapellmeister zu Wien. Nachrichten von den Lebensverhältnissen dieses vortrefflichen Künstlers verdanken wir dem um die Erforschung des älteren Wiener Musikwesens verdienten und als Verfasser des thematischen Katalogs der Werke Mozarts bekannten Ritter Ludwig v. Köchel[2]).

---

[1]) H. Kretzschmar, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903 S. 68 ff.

[2]) Johann Joseph Fux, Wien 1872. Ein Verzeichnis der von 1631—1740 am Wiener Hofe aufgeführten Oratorien, Opern und anderen Bühnenmusiken enthält die Beilage VIII; es ist durch A. v. Weilen (s. S. 452 Anmerkung) in vielen Punkten ergänzt worden.

Vorher besaß man nur einige der wichtigsten Daten. Mattheson ersuchte zwar Fux brieflich um nähere Mitteilung für seine Ehrenpforte, dieser aber ließ die Anfrage unbeantwortet.

Fux war ein Anhänger der Solmisation und mit ihr aufgewachsen und alt geworden; die Angriffe, die Mattheson in seinem „Beschützten Orchester" 1717 gegen sie losließ, trafen ihn also mit und mußten ihn um so empfindlicher berühren, als er einer von denjenigen war, denen Mattheson das Buch dediziert und die er zu Schiedsrichtern in dieser Sache aufgerufen hatte. Als Fux in einem Schreiben an Mattheson vom 4. Dezember 1717 die Solmisation verteidigte, übergoß ihn dieser mit der ganzen Fülle seiner Weisheit, schloß seinen Brief jedoch mit den Worten: „Indessen tun mir E. Hoch.-Edl. die Liebe, sich selbst die *justice*, der Musik aber die Ehre und senden mir einige *particularia* von ihrem Lebens-Lauff ein, damit solche in der zu edirenden Ehren-Pforte den vornehmsten Platz mit bekleiden mögen" u. s. w. Hierauf entgegnete Fux aber in der Nachschrift eines Briefes vom 12. Januar 1718 ganz trocken: „Ich kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von meinen Aufkommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die *modestie* wäre selbst meine *elogia* hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, dass ich würdig geschätzt werde *Caroli* VI. erster Capellmeister zu sein." Ungeachtet Fux den Mattheson bat, ihn zu verschonen „mit Eintruckhung seiner unpolirten zweyer Briefen", unterließ dieser doch nicht, den ganzen Handel 1725 in seiner *Critica Musica* (II, 185—206) zu veröffentlichen — die Briefe von Fux, der besser lateinisch als deutsch schrieb, mit boshaft sorgfältiger Beibehaltung ihrer allerdings sehr mangelhaften Orthographie.

Carl VI. schätzte und liebte diesen wackern und tiefgelehrten Mann außerordentlich, was er ihm dadurch bewies, daß er dessen berühmtes Lehrbuch des Kontrapunkts *Gradus ad Parnassum* 1725 auf seine Kosten drucken ließ. Fux war in Wien gewissermaßen das lebendige Bollwerk gegen das Eindringen oberflächlicher neapolitanischer Musik. Unter ihm nimmt die Wiener Musik einen geradezu exklusiven Charakter an, der es fremden Komponisten, wenn sie von außen kamen und mit ihr nicht vertraut waren, schwer machte, in Wien durchzudringen. Fux selbst gab mit Messen, Motetten, Hymnen, Vespern, Litaneien, Oratorien, Opern und Instrumentalwerken das Vorbild und konnte als Lehrer auf manchen tüchtigen Zögling blicken. Seine kontrapunktische Kunst war sprichwörtlich; schon Mattheson rühmte „die fleißige wienerische Art des berühmten Kaiserlichen Oberkapellmeisters Fux, wo keine faulen Stimmen darin sind" (Ehrenpforte, S. 378). Unter seinen Opern genoß vor allem *Costanza e Fortezza* Ansehen, die im Juli 1723 zur Krönung Carls VI. in Prag von

mehreren hundert Ausführenden dargestellt wurde[1]). Unter den Sängern befanden sich Orsini, Carestini, Domenico, Gassati, der Deutsche Braun; Sängerinnen waren u. a. die Schwestern Ambreville. Francesco Conti spielte die erste Theorbe, Graun und Quantz waren Repienisten beim Violoncell und bei der Oboe. „Wegen der Menge der Ausführer gab der Kayserliche Capellmeister Caldara den Takt," lautet eine bezeichnende Bemerkung von Quantz (in Marpurgs Hist.-Krit. Beitr. I, 216), der die Aufführung sehr genau beschreibt. Die Oper — meint er — sei mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet gewesen, doch gibt er zu, daß das zahlreiche „Concertieren und Binden der Violinen gegen einander in den Ritornellen", das sich in geschlossenem Raum wahrscheinlich steif und trocken ausgenommen hätte, von guter Wirkung gewesen sei. Die Oper wurde nämlich im Freien vorgeführt. Als kultur- und musikgeschichtliches Dokument erregt sie noch heute Interesse; ihr inneres dramatisches Leben aber ist trotz der zahlreichen Chöre gering, und in mehr als einem Stücke zeigt sichs, daß Fux nicht im entferntesten mit den Dramatikern der neapolitanischen Schule konkurrieren konnte. Neben anmutigen Chören und Ensembles, die wohl das frischeste an Musik enthalten, was Fux geben konnte, stehen eine Reihe schwülstiger, scheinbar mühsam erarbeiteter Arien, in denen oft ganz unbedeutende Textzeilen mit unverhältnismäßigem Aufwand an harmonischen und satztechnischen Mitteln bestritten werden. Schon aus Quantz' Äußerungen leuchtet durch, daß es weniger die Musik an sich als die enorm prächtige Ausstattung und die ungewöhnlichen äußeren Begleitumstände gewesen sind, die der Oper zu einer gewissen Berühmtheit verhalfen. Schon acht Jahre vorher (1715) hatte Fux eine ähnliche, zum Geburtstage der regierenden Kaiserin Elisabeth Christine aufgeführte Festoper *Elisa* geschrieben, in der der spätere Kaiser Carl VI. persönlich dirigierte. Sie erschien sogar 1729 in Amsterdam im Druck. Neben seinen 18 Opern stehen einige (10) gute, namentlich durch die Vielseitigkeit ihrer Instrumentation interessante Oratorien; doch haben seine Kirchenwerke, voran die 54 Messen, die meiste Bewunderung der Nachwelt hervorgerufen, ernste, majestätische Stücke von imponierender satztechnischer Faktur[2]). Die meisten

---

[1]) Neudruck in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Jahrgang XVII (E. Wellesz)..

[2]) Eine Auswahl bieten die Jahrgänge I, 1 und II, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

sind im a cappella Stil und mit Anlehnung an Palestrina geschrieben; andere ziehen Instrumente hinzu. Als Meisterstück war berühmt die Missa canonica (1718, Carl VI. gewidmet), deren kanonische Künste sich jedoch bei Fux auch anderwärts mehrfach wiederholen. Auch seine Kirchensonaten uud Orchestersuiten, von denen sieben schon im Jahre 1701 unter dem Titel „Concentus musico-instrumentalis" erschienen[1]), sind prachtvolle, zum Teil klassische Gebilde von sattem Klange und reicher kontrapunktischer Arbeit. Der Ernst und die hohe Auffassung der Kunst, die sich in diesen Werken dokumentieren, die jahrzehntelang mit voller Hingabe ausgeübte Tätigkeit als Kapellmeister und Organisator, nicht zuletzt die Bereitwilligkeit, mit der er echte Talente zu fördern bestrebt war, stellen den Namen Fux in der Musikgeschichte sehr hoch. Seine Traditionen als Lehrmeister haben sich in Wien weit über die Zeit Beethovens hinaus erhalten und manchem schädlichen Einfluß von außen Widerstand entgegengesetzt. Freilich stand Fux insofern auf einem schon damals überholten Standpunkt, als er Anhänger des Kirchentonartensystems war und dies auch seiner Methode zugrunde legte[2]). Unter seinen Schülern sind zu nennen: Gottlieb Muffat, Johann Dismas Zelenka (1681—1745, tüchtiger Kontrapunktist in Kirchensachen), Franz Tuma (1701 bis 74, Kirchenkomponist, 1741 Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth), Georg Christph. Wagenseil (1715—77; seit 1739 Hofkomponist; schrieb Opern, Kirchenstücke usw. und zeichnete sich als Klavierkomponist aus), Ignaz Prustmann und sicherlich noch viele andere.

Neben Fux war **Antonio Caldara** das angesehenste Glied der Wiener Hofkapelle. Caldara stammte aus der Schule Legrenzis und war 1670 zu Venedig geboren. Nachdem er sich vier Jahre in Wien, Rom, Madrid aufgehalten hatte, wurde er Vizekapellmeister unter Fux 1716 am Hofe Carls VI. zu Wien, wo er 1736 im Alter von 66 Jahren gestorben ist. Die Anzahl seiner seit dem Jahre 1689 komponierten Opern beläuft sich auf 69; Carl VI. liebte sie außerordentlich, und Caldara war einer der Gefeiertsten unter allen Italienern seines Hofes. In der Schreibweise gleicht er Fux, doch verfügte er als Italiener über einen größeren Reichtum an schönen,

---

[1]) Eine Auswahl (4) im Jahrg. IX, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (G. Adler).

[2]) Gewisse Kontrapunktlehrbücher (z. B. von Bellermann) haben den Fuxschen Standpunkt bis in die Gegenwart eingenommen.

quellenden Melodien und vergaß über der kontrapunktischen Gelehrsamkeit nie den Wohllaut und Schmelz des Gesamtklangs. Als Opernkomponist wartet er zur Zeit noch einer Schätzung. Dagegen liegen mehrere Kirchenwerke im Neudruck vor[1]), die ihn als einen nicht zwar ungemein vielseitigen, doch aber Technik und Ausdruck souverän beherrschenden und dabei stets edel stilisierenden Künstler vorstellen. Berühmt und öfter neu gedruckt wurde das Crucifixus zu 16 Stimmen. Zwei in den Jahren 1700 und 1701 erschienene Hefte Triosonaten zeigen deutlich seinen Zusammenhang mit Legrenzi und den großen oberitalienischen Triosonatenkomponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts. Eine Anzahl Kammerkantaten vervollständigen die Liste seiner Werke.

Der dritte Stern am Wiener Musikhimmel, der 1682 in Florenz geborene **Francesco Conti,** wurde 1701 Hoftheorbist, 1713 Hofkomponist und starb 1732. Als Theorbist genoß er Weltruf; doch ist er auch als Komponist hochbedeutend. Seine erste Oper *Clotilda,* die schon 1706 in Wien gehört worden war, ging 1709 auch in London in Szene, wo Gesänge daraus bei Walsh gedruckt wurden. Die „Tragicommedia" *Don Chisciotte in Sierra Morena* (s. unten), aufgeführt 1719 in Wien, fand drei Jahre später in Hamburg Beifall. Schöne Melodik, eleganter, leichter Stil und eine starke Begabung fürs Dramatische zeichnen diese und andere Bühnenwerke von ihm aus, die durch zehn Oratorien von ebenso hervorragender Qualität (z. B. der ausgezeichnete *David,* 1724) ergänzt werden. Einige wenige Kirchensachen fallen weniger ins Gewicht, um so mehr Kammerkantaten, deren auch Conti etwa ein halbes Hundert geschrieben. Sein Sohn Ignazio C. (gestorben 1759) machte eine Zeitlang durch wenig höfliches Benehmen von sich reden, besaß aber ebenfalls kein gewöhnliches Talent. Man hat von ihm Oratorien, Messen und eine Anzahl Opern und Festspiele.

Als Kollegen Caldaras und Contis in Wien seien noch hervorgehoben: Carlo Agostino Badia (geb. 1672 in Venedig, gest. 1738 in Wien; dort seit 1696 als Hofkompositeur angestellt); Georg Reutter d. Ä. (1656—1738), ein Wiener, der zuerst Theorbist, später Hof- und Kammerorganist wurde, ausgezeichnet auch als Klavier- und Orgelkomponist[2]). Sein noch bedeutenderer Sohn Georg R.

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang XIII, 1 (E. Mandyczewski). In älteren Neudrucken ist Caldara namentlich mit Motetten reich vertreten. Über seine Oratorien s. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 205 f.

[2]) Proben in Jahrg. XIII, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

d. J. (1708—1772) wuchs unter dem Einflusse von Fux auf und hat sich in Opern, Oratorien und Kirchenwerken als tüchtiger, freilich nicht bedeutender Komponist erwiesen. Unter seiner Leitung (seit 1757 Hofkapellmeister) geriet das Wiener Musikwesen, soweit es von der Hofkapelle abhängig war, in Verfall, wozu freilich der Ausbruch politischer Unruhen, später der siebenjährige Krieg ihr Teil mit beitrugen [1]). Giuseppe Porsile (1672—1750), ein Neapolitaner, seit 1720 Hofkompositeur, legte namentlich in Oratorien schönes Talent an den Tag, ebenso Luca Antonio Predieri aus Bologna (1688—1769) und Gius. Bonno (1710 bis 1788), dessen Leben von jener großen Stilwandlung begleitet wird, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich allerorten bemerkbar macht. In seinen ersten Arbeiten noch dem Bannkreis der Fuxschen Richtung angehörend, wandelt er sich allmählich und vermochte schließlich mit seinem Oratorium *Giuseppe riconosciuto* sogar noch einen Mozart zu befriedigen [2]).

Hinter dem von kaiserlicher Gunst getragenen glänzenden Musik- und Theaterleben Wiens trat das in andern deutschen Städten erheblich zurück. Wo es sich reicher entfaltete, wie in Dresden und München, war aber ebensowenig ein ausgesprochenes Deutschtum vorhanden wie dort. In Wien zwar und auch an andern deutschen Schauplätzen versuchte man früh, neben den italienischen Textbüchern zugleich deutsche Übersetzungen einzuführen. Die entsetzliche Flachheit und fabrikmäßige Mache dieser Übertragungen aber waren ebensowenig dazu angetan, deutschen Sinn und Geschmack zu fördern wie einzelne bescheidene Versuche (z. B. in Wien), manche Opern ganz deutsch zu halten oder in italienische deutsche Lieder einzulegen. Nur wenige Städte, namentlich Mitteldeutschlands, wagten ernstlich mit deutschen Opern durchzudringen, ohne doch den schließlichen Sieg des Italienertums ganz verhindern zu können (s. Kap. XVI.). Der Glaube an italienische Unfehlbarkeit in Opern- und Musikdingen überhaupt war allerorten so groß, daß sich deutsche Künstler erst italienisieren mußten, wollten sie in diesen Angelegenheiten gehört werden. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß manches originale Talent in Nachahmung der Italiener und ihres überwiegenden Formalismus zugrunde ging, und jede eigenartige Entwickelung gehemmt wurde.

---

[1]) Über beide Reutter s. L. Stollbrocks Abhandlung in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892.

[2]) Eine Studie über Bonno von E. Wellesz in Sammelb. der Int. Mus. Ges. 1908.

Über 41 italienische Opernvorstellungen in Breslau während der Jahre 1725—34 unterrichtet Mattheson (Ehrenpforte S. 374 ff.). Die meisten Kompositionen rührten von Antonio Bioni her, einem Venetianer, andere von Porta, Conti, Pollaroli, Orlandini und dem Deutschen Daniel Gottlieb Treu, der sich bezeichnenderweise Daniele Teofilo Fedele nannte. Auch sog. Pasticcios, d. h. Opern, deren Arien aus Kompositionen verschiedener Meister zusammengetragen und mit neuem Text und verbindenden Rezitationen versehen waren, kamen vor. — In Braunschweig hatte man schon seit 1636 allerhand Schaustücke mit Musik gegeben. Im Jahre 1690 wurde nach venetianischem Muster ein neues Operntheater gebaut, das prächtigste und vollkommenste, was nach der Meinung der Zeit jemals bestanden. Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts wurden teils deutsche, teils italienische Opern gespielt. Schließlich verschwindet auch hier das deutsche Element mehr und mehr, und die Italiener bleiben Herr der Situation. — Hannover sah seit 1688 mit der Ankunft Agost. Steffanis (S. 437) eine große Zahl italienischer Opern über die Bretter gehen, dazu französische Balletts. Schon von 1714 an zählt aber auch Hannover auf lange in der Operngeschichte 'nicht mehr mit. Über das Opernleben anderer deutscher Städte vor und nach 1700 wird noch unten zu sprechen sein.

Nach **Berlin** wo bereits seit 1574 eine kurfürstliche Hofkapelle und Kammermusik bestand, wurden die ersten italienischen Sänger im Jahre 1616 berufen. Im Jahre 1700, am 1. Juni, wurde ein großes mit Balletten vermischtes Singspiel *La Festa d' Hymeneo* aufgeführt; der Text war von Ortensio Mauro, die Musik von Attilio Ariosti und dem Direktor der kurfürstlichen Kammermusik Carl Friedrich Rieck. Dann folgten in längeren oder kürzeren Zwischenräumen mancherlei dramatische Stücke mit Musik, Opern, Ballette, Maskeraden, auch einige Singspiele von der deutschen Bühne in Hamburg. Eine stehende Oper empfing jedoch Berlin erst mit der Erbauung des großen Opernhauses durch Friedrich II. Es wurde am 7. Dezember 1742 mit der Oper *Cesare e Cleopatra* von C. H. Graun eingeweiht. Schon im Januar des nächsten Jahres folgte *La Clemenza di Tito* von Metastasio und Hasse. Von da an ging die Oper regelmäßig weiter mit Ausnahme einiger Unterbrechungen während des siebenjährigen Kriegs. Die Sänger waren lauter Italiener. [1]) Friedrich sagte, er möchte sich lieber von

[1]) Bei der Eröffnung des Opernhauses befanden sich darunter der berühmte Porporino (Anton Hubert) und Emilia Molteni (später Gattin des Agricola), beide

einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen, als eine Deutsche in seiner Oper zur Primadonna haben, bis Elisabeth Schmeling, nachher an den Violoncellisten Mara verheiratet, ihn 1771 eines bessern belehrte. Die Komponisten waren italienisierte Deutsche. Den Geschmack der Berliner Oper beherrschte **Carl Heinrich Graun** bis zu seinem 1759 erfolgten Tode fast ganz allein. Nur ein paar Werke lieferten Hasse und der königliche Kammermusikus Christoph Nichelmann. Graun, geboren 1701 zu Wahrenbrück in Kursachsen, und Kapellmeister des Königs von Preußen, war nächst Hasse der angesehenste Vertreter der italienischen Oper unter den deutschen Komponisten. In der Jugend, als Kreuzschüler zu Dresden, hatte er Keisersche Kantaten studiert, und diese sowohl wie die italienischen Opern, die er dort kennen lernte, wirkten anregend auf ihn und bestimmten seine spätere Richtung. Im Jahre 1725 kam er als Sänger nach Braunschweig, komponierte 1726 seine erste Oper, *Polydoro,* und wurde Vizekapellmeister. 1735 begab er sich nach Rheinsberg in die Dienste des Kronprinzen Friedrich, der ihn bei seinem Regierungsantritt 1740 zum Kapellmeister machte. Nachdem er eine Reise nach Italien gemacht, um Sänger für die neue Berliner Oper anzuwerben, blieb er bis an sein Lebensende für sie tätig. Opern hat er 33 (ausgeschlossen 2 Prologe) geschrieben[1]), darunter sechs für Braunschweig, die übrigen für Berlin, *Merope* 1756 war seine letzte. Außerdem lieferte er eine Anzahl Kirchensachen und das bekannte Oratorium *Der Tod Jesu*, Dichtung von Ramler, zuerst Leipzig 1760 gedruckt. Dieses Werk hat großen Einfluß auf die gesamte Kirchen- und Oratorienmusik seiner Zeit geübt und ist an verschiedenen Orten (namentlich in Berlin) noch bis hart an die Gegenwart heran aufgeführt worden. Es gehört jener sentimental-überschwenglichen und

---

Schüler des Porpora, letztere auch des Hasse und Salimbeni; ferner Paolo Bedeschi, genannt Paolino, ein Schüler des Perti aus Bologna; Steffano Leonardi, Triulzi, Mazzanti und Pinetti, die jedoch schon im nächsten Jahre Berlin verließen, da sie dem Könige nicht gefielen. Vgl. L. Schneider, Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852.

[1]) Thematisches Verzeichnis bei C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, Leipzig 1906. Eine Auswahl von Gesangstücken aus Opern erschien in Partitur unter dem Titel: *Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni Chori delle Opere del Sign. Carlo Enrico Graun, Berlino e Koeningsberga,* 1773—74, 4 voll. in Fol. Herausgeber (oder wesentlich an der Herausgabe beteiligt) war Kirnberger. Der zweite Band enthält Graun's Biographie. Neudruck der Oper *Montezuma* (1755; Text von Friedrich dem Großen) in Bd. XV der Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgeg. von A. Mayer-Reinach, der in Sammelb. der Int. Musik-Gesellsch. I auch eine Studie über Graun als Opernkomponisten veröffentlichte. Biographisches bei Mennicke, a. a. O., S. 451 ff.

zugleich rationalistisch gefärbten Periode des deutschen Geisteslebens an, die sich darin gefiel, die Passion Christi in eine Reihe rührseliger, tränenschwerer und empfindsamer, von erbaulichen Kommentaren begleiteter Augenblicksbilder aufzulösen. Die Dichtung Ramlers verhält sich zum originalen Bibelwort wie die Musik Grauns etwa zu der Musik der Bachschen Passionen. Alle strengen, herben Gefühlsmomente sind umgangen. Weich und melodisch, reich mit Vorhalten und Durchgängen ausgestattet, fließt die Musik dahin, teils in den freien Formen der Oper, teils in den strengen des polyphonen Satzes gehalten: so recht eigentlich Musik für „weichgeschaffene Seelen", von denen der Text spricht. Trotzdem entbehrt die Arbeit sowohl in den fugierten Chören wie in den Arien und Rezitativen nicht gewisser glänzender Stücke, und bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein galt namentlich die Sopranarie „Singt dem göttlichen Propheten" als unübertroffenes Meisterstück erhabenen und zugleich effektvollen Kirchengesangs. Den Zeitgenossen erschien Graun in der Kirchenmusik noch bedeutender als der Dresdener Hasse, der ihn aber als Dramatiker übertraf. Der Zuschnitt der Graunschen Opern ist derselbe, der durch die Neapolitaner, etwa durch Vinci und den jungen Jommelli, eingeführt und auch von Hasse adoptiert worden war. Die Tonsprache ist durchaus italienisch, und auch die Orchesterbegleitung geht selten über die in Italien übliche Besetzung, Streichquartett mit mehr oder weniger obligaten Blasinstrumenten, hinaus. Das Hinneigen zu fortschrittlicheren Bildungen, wie es seine Opern aus der Braunschweiger Periode zeigen, verschwindet in den Opern der Berliner Zeit, und man kann sich der Einsicht nicht verschließen, daß diese Berliner Opern bei allem Guten, was sie im einzelnen bieten, stark über einen Leisten geschlagen sind. Ob das Talent Grauns ein Weiterschreiten nicht gestattete oder ob der Geschmack des großen Friedrich die einmal angeschlagene Art seines Kapellmeisters nicht verändert wissen wollte, ist nicht leicht zu entscheiden. Jedenfalls gab Graun in Berlin zusammen mit dem in gleichen Traditionen großgewordenen Flötisten Joachim Quantz den Ton an. Sein Geschick, dankbar und fließend für Sänger zu schreiben, die Instrumente wirksam zu beschäftigen und bei wichtigen dramatischen Situationen alle Mittel gehörig ins Treffen zu führen, sicherte ihm bei den Zeitgenossen eine ehrenvolle Stellung. Auch als Instrumentalkomponist (Klavierstücke, Konzerte, mehrstimmige Sonaten) und als Liederkomponist (Oden, 1761) hat

Graun Tüchtiges geleistet. Als Sänger (Tenor) gehörte er zu den vorzüglichsten seiner Zeit.

In München waren schon im 16. Jahrhundert viele italienische Musiker bei Hofe angestellt, wie denn überhaupt die Münchner Kapelle unter Albert V. 1550—79 und Orlandus Lassus in höchstem Glanze stand (S. 185). Im Jahre 1653 wurde unter Fürsprache der Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, einer Italienerin, auch die Oper eingeführt (*L'arpa festante* von Giov. Batt. Maccioni), deren Direktion der Hofkapellmeister Jacopo Porro hatte. Von nun an erscheinen italienische Stücke, zunächst meist Festspiele, immer häufiger, namentlich als ein Opernhaus gebaut, Kräfte aus Italien angeworben und Persönlichkeiten wie **Joh. Kaspar Kerll** zur Mitarbeit gewonnen worden waren [1]). Kerll betätigte sich mit der Komposition mehrerer Opern, deren Musik verloren ist. Er war 1627 zu Adorf in Sachsen geboren, empfing seine musikalische Bildung in Wien und Rom (bei Carissimi und Frescobaldi) und wurde, nachdem er Katholik geworden, 1656 als Vizekapellmeister, 1673 als Hofkapellmeister in München angestellt. Von 1677—84 fungierte er in Wien als Organist der Stephanskirche. Nach München zurückgekehrt, starb er dort 1693. Als Orgel- und Klavierkomponist sowohl wie als Vokalkomponist nimmt Kerll unter seinen deutschen Zeitgenossen eine ehrenvolle Stellung ein, namentlich enthalten seine „Capricci" für Klavier eine Reihe höchst origineller Züge, in denen sich italienische Technik mit deutschen, speziell Wiener Einflüssen paart. — Nach Kerlls Tode nahmen in München die Italiener vollständig Besitz von der Oper. Unter den ständig oder vorübergehend dort weilenden Meistern dieser Nation begegnen: die Kapellmeister Ercole und Gius. Ant. Bernabei, Agostino Steffani (*Marco Aurelio* 1681, *Servio Tullio* 1686, *Alarico* 1687 u. a.), Pietro Torri, Tom. Albinoni, Giov. Ferrandini, Giovanni Porta, Dom. Fischietti, A. Bernasconi. Von den zur Aufführung gekommenen italienischen Werken sind viele Partituren verloren gegangen. In den letzten Jahren des Bestehens der italienischen Oper in München — sie hörte 1787 auf — kamen

[1]) Über ihn und sein Schaffen unterrichtet das Vorwort von A. Sandberger in dem Neudruck ausgewählter Werke Kerlls in Bd. II, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, ferner L. Schiedermayr in der Abhandlung „Die Anfänge der Münchener Oper" in Sammelb. der Int. Musik-Ges. V (1903/04). Grundlegende Forschungen hatte zuvor gebracht M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865 (mit Aufführungsstatistiken).

nur verschwindend wenige Deutsche, darunter Naumann, Gluck, Mozart und Holzbauer, zu Worte.

Eine weitere große Pflanzstätte der italienischen Oper in Deutschland wurde vom ersten Drittel des 18. Jahrhunderts an **Dresden.** Der bedeutendste aller dort wirkenden Opernkomponisten, Hasse, war zwar Deutscher, aber durch und durch italienisiert, d. h. Neapolitaner. Schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts waren Haupt- und Staatsaktionen, Karussells, Inventionen, Singspiele, seit 1622 auch Ballette am Dresdner Hofe nichts Ungewöhnliches. Wie überall wurden sie auch hier mit allem erdenklichen Luxus ins Werk gesetzt, kosteten gewaltig viel Geld und blieben doch für die Kunst bedeutungslos. Schützens *Dafne* (S. 378) steht als ein vereinzelter Versuch auf dem Gebiete der wirklichen ernsten Oper da. Mit dem Regierungsantritt Johann Georgs II. 1656 kam mehr Regelmäßigkeit in das Theaterwesen, und 1662 hielt die italienische Oper ihren Einzug. Am 3. November dieses Jahres wurde gelegentlich der Vermählungsfeier der Tochter des Kurfürsten, Erdmuthe Sophie, mit Ernst Christian von Brandenburg-Bayreuth „*Il Paride, Opera musicale*“ gegeben, gedichtet und komponiert von Giovanni Bontempi, dem Schüler des Römers Virgilio Mazzocchi und Schützens Kollegen an der Dresdner Kapelle (S. 373). Eine Beschreibung dieses einige Jahre später gedruckten Werkes findet man bei M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, I S. 207 ff. Die Musik besteht aus Rezitativen, aus kurzen ariosen, teils strophisch behandelten, teils durchkomponierten Gesängen, und aus einigen kleinen einfachen Duetten, Terzetten und Chören; die Instrumentierung bildete der Continuo und zwei Violinen; letztere führen jedoch nur die Vorspiele und Ritornelle aus, der Gesang selbst ist nur vom Generalbaß begleitet. Ein festes Komödien- und Opernhaus wurde 1664 zu bauen angefangen, und als erste Vorstellung erschien auf seiner Bühne am 27. Januar 1667 die Oper *Il Teseo* des Florentiners Giov. Andrea Moniglia. Zur Gründung einer stehenden italienischen Oper kam es erst 1685. Kapellmeister wurde Carlo Pallavicini aus Venedig, der aber schon 1688 starb und durch Nicolaus Adam Strungk, von dem bei der Hamburger Oper noch die Rede sein wird, als Vizekapellmeister ersetzt wurde. Oberkapellmeister war Christoph Bernhard; als dieser 1692 starb, folgte Strungk ihm im Amte. Die Instrumentisten waren meist Deutsche, die Sänger Italiener. Seitdem

hatte die italienische Oper zu Dresden goldene Tage. Auf der Höhe stand sie unter Hasse, der, wie schon bemerkt, unter ihren deutschen Vertretern den ersten Rang einnimmt, überhaupt einer ihrer angesehensten Repräsentanten ist. **Johann Adolph Hasse** war 1699 in Bergedorf, zwei Meilen von Hamburg, geboren; 1718 wurde er durch Vermittlung des sächsischen Hofpoeten Ulrich König Tenorist bei der Hamburger Bühne unter Reinhard Keiser und war 1721 Sänger am herzoglichen Hofe in Braunschweig, wo noch in demselben Jahre seine erste Oper *Antioco* in Szene ging. Daneben zeichnete er sich schon früh als vortrefflicher Klavierspieler aus. Gründliche Durchbildung in der Komposition fehlte ihm aber noch, daher ging er im Jahre 1722 nach Neapel und zwar zuerst zu Porpora. Doch hatte er bald darauf das Glück, mit Scarlatti zusammenzukommen und ihn durch sein künstlerisches und zugleich bescheidenes Wesen, insbesondere durch sein Klavierspiel, so für sich zu gewinnen, daß ihn der bejahrte Großmeister der italienischen Oper noch in demselben Jahre zum Schüler annahm, und nun dauerte es nicht mehr lange, bis er berühmt wurde. Eine Serenade und namentlich die Oper *Sesostrate*, die er im Jahre 1726 für das königliche Theater in Neapel setzte, trugen ihm außerordentlichen Beifall und sehr bald den auszeichnenden Beinamen „il Sassone“ ein. Im Jahre 1727 begab er sich nach Venedig, wo er Kapellmeister am Conservatorio degl' Incurabili wurde und Herz und Hand der allgemein angebeteten Faustina Bordoni gewann. Die erste Oper, die er für diese seine Gattin komponierte, war *Dalisa* 1730, während *Artaserse* seinen Ruhm auch über die Alpen nach Deutschland trug. Als 1729 der Dresdener Kapellmeister Heinichen gestorben war und man sich nach Ersatz umsah, gedachte man Hasses und lud ihn mit seiner Gemahlin 1731 nach Dresden ein. Nach dem außerordentlichen Erfolge seiner Oper *Cleofide* glaubte man ihn halten zu müssen und schloß einen Vertrag, der allerdings erst von 1734 an wirksam wurde. Hasse lebte in der Zwischenzeit in Italien, überall Aufführungen leitend und neue Opern schreibend. 1733 rief man ihn nach London an die gegen Händel eröffnete Konkurrenzoper. „Wie Hasse her verschrieben ward, lautete seine erste merkwürdige Frage: Ist Händel todt? Als man ihm nun mit Nein antwortete, wollte er gar nicht kommen, sondern hielt dafür, wo Händel sei, da könne so leicht niemand von einerley und derselben Profession in Aufnehmen gerathen. Er könnte nicht glauben, daß in einem Lande, dessen Einwohner allemal wegen ihres aus-

nehmenden Verstandes berühmt gewesen, eines solchen Künstlers als Händels, Credit und Ansehen jemals geschwächt werden würde. Man benahm ihm aber diese Beysorge etc."[1]). Er kam nach London, führte den umgearbeiteten *Artaserse* auf, fand aber nicht sein Publikum und verließ schon sehr bald wieder England. Von 1734 an blieb er in Dresden, unablässig tätig als Komponist und Kapellmeister, 1742 bei Gelegenheit der Aufführung seines *Arminio* auf Friedrichs des Großen Befehl auch durch diesen hoch geehrt. Viele Reisen ins Ausland, darunter mehrere nach seinem geliebten Venedig, nach München (1746), nach Paris (1750), erhöhten sein Ansehen, das um die Mitte des Jahrhunderts schon „europäisch" genannt werden konnte. Nachdem er 1760 das Unglück gehabt hatte, bei der Beschießung Dresdens durch den Brand seine Handschriften und Bücher zu verlieren, wurde er 1763, als der Kurfürst Friedrich August III. starb und sein Nachfolger Friedrich Christian die Oper auflöste, zusammen mit seiner Gattin plötzlich entlassen und nicht einmal einer Pension für würdig befunden. Das Ehepaar ging nach Wien, 1773 nach Venedig, wo Hasse selbst 1783, nachdem Faustina schon 1781 vorangegangen, im Alter von 84 Jahren starb. Von seinen Opern kennt man — die Umarbeitungen und Intermezzi (14) ungerechnet — etwa sechzig[2]); daneben hat er ein Dutzend Oratorien, eine große Menge Kirchenmusiken (Messen, Tedeums, Requiems usw.) und Instrumentalsachen (Quartette, Sinfonien, Konzerte, Sonaten) verfaßt. Kaum ein anderer Komponist ist von seinen Zeitgenossen so vergöttert worden wie Hasse; er war die Bewunderung Italiens, der Stolz Deutschlands, und wo Händel und Bach kaum oder nur als gelehrte Kontrapunktisten erwähnt werden, sind Hasse und mit ihm der Berliner Graun als Vorbilder und Wegweiser ihrer Zeit und Nation genannt. „Ja, wir haben endlich auch in der Musik den guten Geschmack gefunden, den uns Italien noch niemals in seiner völligen Schönheit gezeigt hat," sagt Scheibe im Kritischen Musikus 1745 S. 148; „Hasse und Graun, die auch von den Italienern bewundert werden, beweisen durch ihre erfindungsreichen, natürlichen und rührenden Werke, wie schön es ist, den guten Geschmack zu besitzen und

---

[1]) Mainwaring, Biographie Händels, deutsch von Mattheson, 1761, S. 89.

[2]) Als Burney ihn auf seiner Reise 1772 in Wien besuchte, erzählte Hasse ihm, er habe alle Opern von Metastasio gesetzt, ausgenommen Temistocle, einige darunter 3 oder 4 mal, die meisten wenigstens 2 mal. Ein vortreffliches Verzeichnis seiner Opern mit bibliographischen Hinweisen bei Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, S. 493 ff.

auszuüben. Die Herstellung des guten Geschmackes in der Musik ist also ein Werk des deutschen Witzes gewesen." Hasse und Graun seien die vortrefflichen Männer, welche zu seiner Zeit den Ruhm unseres Vaterlandes in Ansehung der Musik aufs höchste gebracht hätten und man könne sagen, daß mit ihnen gleichsam ein neuer Periodus in der Musik beginne. Reichardt meinte, man könne einen Hasseschen Gedanken, der einmal Eindruck gemacht habe, nie wieder vergessen; denn dieser Gedanke sei dem Punkte der Handlung, an welchem er stehe, und dem Charakter der Person, die ihn singe, so angemessen, daß er uns zugleich die Handlung und Person mit vorstelle, so oft wir ihn denken oder singen. Dergleichen Aussprüche urteilsfähiger Zeitgenossen sind am besten angetan, verkehrte oder einseitige Urteile späterer Schriftsteller über Hasse zu korrigieren. Natürlich vertreten seine Opern alle den Typus der nach-Scarlattischen Gesangsoper: die im Stile des bel canto gegebene große Arie steht jedesmal im Mittelpunkt der Szene. In dieser Form hat Hasse Meisterstücke hinterlassen, die in vielem den besten italienischen Arien überlegen sind. Sie zeichnen sich durch breiten Entwurf, prachtvolle Melodik und feine Züge in der Wiedergabe starker Affekte aus. Daß sie keineswegs nur brillante „Opern-Konzertstücke" sind, sondern dem dramatischen Effekt der Stellen dienen, an denen sie stehen, bezeugte soeben Reichardts Ausspruch. Zahlreiche Beispiele aus seinen Opern und Oratorien können das belegen: etwa der große Monolog „Ombre care" in *Didone abbandonata* (1742), die beiden Arien „Sacri orrori" und „Dal nuvuloso monte" im Oratorium *Sa. Elena* (1746), die wegen ihres erhabenen dramatischen Ausdrucks weit über Deutschland hinaus Bewunderung erregten. Vergleicht man Hasse in solchen Meisterstücken mit andern italienischen Meistern der Zeit, etwa mit Vinci oder Leo, so ist nicht zu verkennen, daß er bei gleicher melodischer Begabung aufmerksamer und sorgfältiger arbeitete und hier und da Züge einflicht, die ihn als geborenen Deutschen verraten. Insbesondere gehören Hasses Rezitative, in den Oratorien ebenso wie in den Opern, zu Mustern ihrer Art; sie verbinden bewegte Modulation und charaktervolle Melodieführung mit geradezu unübertrefflicher Behandlung des italienischen Sprachakzents. Durchaus mit Unrecht hat man ihm „Vernachlässigung der Begleitung" vorgeworfen. Hasses Begleitorchester erscheint allerdings auf den ersten Blick dürftig und der Tonsatz mager, — immerhin nicht dürftiger und magerer als es überhaupt bei den Italienern

der Fall war. Die Beschränkung auf einen kleinen Apparat, nämlich auf das Streichorchester mit sparsamer Anwendung obligater Blasinstrumente, ging aus kluger Berechnung hervor und steht in Wechselbeziehung zu dem Stil, in dem Hasse schrieb: nirgends sollte die Singstimme auch nur auf Augenblicke erdrückt, die Klarheit des Satzes getrübt werden. Außerdem hat man sich stets den obligaten Apparat an Akkordinstrumenten (Cembalo und Theorbe, die in Hasseschen Orchesterstimmen bisweilen direkt gefordert ist) hinzuzudenken, durch die das Ganze erst rechtes klangliches Rückgrat erhält. Später ist Hasse selbst häufig (z. B. in *Solimanno* 1753) über diese Einfachheit hinausgegangen und hat Wirkungen mit einem voll besetzten Orchester, ja wohl gar Doppelorchester erreicht, wie sie damals von anderen nicht überboten werden konnten.[1]) Überhaupt folgte er der Entwickelung der Musik mit offenem Auge und ohne Vorurteil, feilte nicht nur unablässig an früheren Opern, sondern veränderte auch seinen Stil im Laufe der Jahre derart, daß man in den letzten Opern der sechziger Jahre bisweilen den einstigen Hasse, etwa vom Anfang der dreißiger Jahre, kaum mehr wiederzuerkennen meint. Daß er übrigens auch der Gluckschen Reform nicht ganz teilnahmlos gegenüberstand, wie man aus Mangel an brieflichen oder mündlichen Äußerungen zu schließen geneigt ist, würde eine systematische Prüfung seines dramatischen Schaffens wohl ebenfalls erweisen. Freilich seiner italienischen Schule und Lehre ganz zu entsagen und mit klingendem Spiel zu den Fahnen der Jüngeren überzugehen, die im Begriff waren, ein neues, deutscheres Opernideal zu schaffen, das vermochte er nicht und wäre auch über die Kräfte eines Stärkeren gegangen. Infolgedessen verschwanden auch seine Opern bald, schneller als seine Kirchenmusik, in der er mit zu den klassischen Vertretern der italienischen Richtung gehört. Hasses Oratorien fanden ungemeine Verbreitung und standen bei Männern, die von

---

[1]) Vgl. z. B. die Ballettstücke aus *Piramo e Tisbe* (1768), die Georg Göhler im Neudruck herausgegeben hat. Über Hasse als Instrumentalkomponisten siehe die ausführliche Studie „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker" (Leipzig 1906) von C. Mennicke. Eine ausreichende Untersuchung des Opernschaffens Hasses in der Art, wie sie von H. Abert für Jommelli vorliegt, fehlt zurzeit noch. Sie wird gewissen Urteilen z. B. von Riehl (Charakterköpfe) gegenüber als Resultat sicherlich den Nachweis erbringen, daß der Stil Hasses keineswegs unpersönlich, sondern ziemlich kräftig ausgeprägt und durchaus unterschieden war von dem eines Vinci, Jommelli, Graun. Neudrucke von Opern, selbst in fragmentarischer Gestalt, sind bisher noch nicht veröffentlicht worden.

Bach und Händel wenig oder nichts kannten, höher als die aller anderen. Joh. Ad. Hiller schrieb 1766 (in den Wöchentl. Nachrichten), zu einer Zeit, da Händel auf dem Kontinent noch so gut wie unbekannt war: „Hasses Oratorien werden zu allen Zeiten Muster vortrefflicher und rührender Kirchenmusiken bleiben.“ Ebenso geschätzt waren seine Messen, Motetten, Tedeums und andere Kirchenstücke, die für den Gottesdienst der Dresdener katholischen Hofkirche gesetzt waren und dort bis in die Gegenwart herein zuweilen zur Aufführung gekommen sind. Gegenüber der herben, strengen und polyphon verschlungenen Kunst Bachs prägen sie den vorwiegend weichen, homophonen, sinnlich schönen Stil der Italiener aus.[1])

Hasses Vorgänger in Dresden waren gewesen: Joh. David Heinichen (1683 geboren, ursprünglich Jurist, nach längerem Aufenthalt in Italien seit 1718 bis an seinen Tod 1729 Hofkapellmeister in Dresden), ein begabter, in allen Dingen der Komposition bewanderter Tonsetzer (zahlreiche Kantaten, Messen, Motetten, Instrumentalmusik), dessen Name durch sein ausgezeichnetes Lehrbuch „Der Generalbaß in der Komposition“ (1711; zweite, um ein interessantes Vorwort vermehrte Auflage 1728) fortlebt; ferner Giov. Alb. Ristori, ein Bolognese, der namentlich in Kirchenstücken ein starkes, bisweilen an Hasse erinnerndes Talent an den Tag legte. Von Joh. Dismas Zelenka (ein Böhme, seit 1710 am Dresdener Hof) wurden kirchliche Kompositionen schon oben (S. 457) erwähnt. — Neben Hasse wirkten in Dresden: Joh. Georg Schürer (seit 1748), Dom. Fischietti (seit 1766), Joseph Schuster, der bereits einer jüngeren Generation angehört und mit Franz Seydelmann und Joh. Gottl. Naumann die mit Hasse ihren Höhepunkt überschreitende Glanzperiode des weltlichen und kirchlichen Musiklebens Dresdens abschließt. Außer den Schöpfungen dieser einheimischen Tonsetzer kamen im Laufe der Jahrzehnte aber auch Meisterwerke fremder großer Italiener zur Aufführung (Scarlatti, Piccini, Jommelli, Leo, Vinci usw.), verhältnismäßig wenig dagegen Werke der französischen Schule (Rameau, Gluck), obwohl französischer Geschmack

[1]) W. Müller, Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig 1911 (mit Musikproben). Ausgewählte geistliche Gesänge mit Klavierbegleitung veröffentlichte O. Schmid bei Breitkopf u. Härtel („Musik am sächsischen Hofe“). Das Oratorium *La Conversione di Sant' Agostino* (1750), dessen Text die Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen nach Metastasioschem Schema gedichtet hatte, liegt in Bd. 20 der Denkmäler deutscher Tonkunst (A. Schering) vor.

und Vorliebe für französische Balletts in Dresden ziemlich stark ausgebildet waren. Bis knapp in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts hielt man in Dresden an der italienischen Oper fest. Noch um diese Zeit findet sich in manchen Textbüchern links der italienische Text, rechts die deutsche Übersetzung gedruckt.

In England war die italienische Oper seit 1720 eingezogen und erlangte sehr bald starken Einfluß auf das Musikleben. Händel selbst pflegte sie mit Hingebung, und eine Reihe großer Italiener kamen in London zu Worte (s. Kap. XV u. XVIII). Aber auch durch Händel wurde der Mechanismus des italienischen Operngebäudes nicht durchbrochen. So wie dieses sich in den Opern Hasses zeigt, trug es den Stempel einer gewissen inneren Vollendung, über die hinaus ein Weiterschreiten nicht möglich schien. Die da capo-Arie war zum feinsten Kunstprodukt, zum idealsten Gefäß des idealsten bel canto sublimiert worden; das Rezitativ hatte — soweit es für die Begriffe des 18. Jahrhunderts möglich — die trefflichste und sinnreichste Führung bekommen; die Kunst, große, leidenschaftliche Szenen mit Hilfe des Recitativo accompagnato zu entwerfen, war scheinbar auf dem Gipfel angekommen. Man glaubte ernstlich, das wahre Ebenbild griechischer Tragödien zu besitzen. Und doch lag in diesen glänzenden Leistungen, selbst eines Händel, selbst eines Hasse, der Keim des Todes verborgen. Die Oper dieser Art mußte sich überleben, mußte einer andern weichen, weil sie sich mehr und mehr von der Natur, von der Einfachheit entfernt hatte und zu einem überfeinerten künstlichen Produkt geworden war, das das wirkliche Leben nur mehr wie durch einen Schleier erkennen ließ. Sehr bald erschienen denn auch Männer, die die Axt am richtigen Ende ansetzten, nicht zwar, um jene mit einem einzigen Streich zu fällen, wohl aber, um ihr langsames Ende vorzubereiten. Daß alsbald die Entwickelung der großen Oper tatsächlich einen andern Gang nahm, als sich die Neapolitaner je hatten träumen lassen, darf natürlich nicht dazu verleiten, ihre Verdienste gering zu schätzen. Ja, in einem Punkte haben sie sogar ihr musikalisches Genie bis in die Gegenwart herein wirken lassen und Kunstleistungen vollbracht, deren inneres Leben noch heute Genuß gewährt: im Gebiet der Opera buffa.

Es mögen daher, soweit es nicht schon geschehen, noch einige Bemerkungen über die komische Oper eben dieser italienischen Schule folgen.

Die komische Oper hielt im 17. Jahrhundert mit der ernsten

Oper zunächst nicht gleichen Schritt. Ja nach den Versuchen, die Ende des 16. vorausgegangen waren (Vecchi, Striggio, Croce, Banchieri, s. oben S. 302 f.), ist geradezu ein Zurücktreten derselben als Gattung zu konstatieren. Die derben Schwänke mit den Personen der alten Stegreifkomödie (Commedia dell' arte), den Pantalons, Brighellas, Arlechinos, Dr. Grazianos usw., fanden allmählich immer weniger Hörer, wenigstens unter den Gebildeten, deren Geschmack durch die neuere Mythologie- und Heroenoper verfeinert worden war[1]). Allerdings hatte Rom das komische Genre nie ganz aufgehört zu pflegen. Nach den beiden oben (S. 327 f.) genannten komischen Opern auf Dichtungen von Rospigliosi brachte noch Jacopo Melani 1657 eine solche, *La Tancia* genannt. In einzelnen Gestalten wie dem Stammler Besso und in lustigem Tölpelvolk erinnert sie noch etwas an die alte italienische Bauernkomödie. Die Musik ist melodienreich und voll frischer Rhythmen, in der Behandlung des Rezitativs bei weitem fortgeschrittener als die Musik zu den erstgenannten. — Bei den Venetianern vermischte sich das komische Genre mehr und mehr mit dem ernsten zu einem Konglomerat, dessen widerstreitende Elemente erst durch Stampiglia und Zeno (S. 433) wieder gelöst und reinlich voneinander geschieden wurden. Die zahlreichen komischen Szenen aber, die Monteverdi (S. 336), Cavalli (339), Cesti und andere Venetianer, dazu auch A. Scarlatti (z. B. in *Il prigionero fortunato)* ihren Heroenopern mit einflochten, haben stark zur Ausbildung der komischen Oper mit beigetragen, die unter den Neapolitanern in Francesco Cirillo einen der ersten Pfleger fand. Dessen *Orontea* vom Jahre 1654 (auf denselben Text wie die gleichnamige 1649 aufgeführte Oper von Cesti) ist bereits ein Stück mit klassischem musikalischen Humor und in seiner feinen Grazie namentlich in den Kanzonetten der Komposition des Cesti überlegen[2]). Vielleicht hat sich auch der Neapolitaner Francesco Provenzale (S. 410) in der komischen Oper betätigt, obwohl Dokumente nicht vor-

---

[1]) Immerhin wurden von einem so lustigen und geistreichen Spiel wie der *Pazzia senile* (1598) des Banchieri, in dem man u. a. das Urbild zu Wagners Beckmesser in den „Meistersingern" findet, bis zum Jahre 1621 sechs Auflagen, darunter eine deutsche, notwendig.

[2]) Beispiele bei N. d'Arenzio, Die Entstehung der komischen Oper (deutsche Übersetzung von Lugscheider), 1902 S. 25 ff. Zur Literatur über die komische Oper dieser Zeit sind noch anzuführen: Bened. Croce, I teatri di Napoli; P. Signorelli Napoli, Storia critica de' Teatri antichi e moderni, 6 Bde., Neapel 1787—90; Mich. Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napolitana, Neapel 1883.

liegen[1]). Von jetzt an geht Neapel auch in dieser Gattung andern italienischen Städten voran, nicht ohne sehr bald in Venedig einen Nebenbuhler zu finden. Allmählich lösen sich gewisse komische Szenen aus ernsten Opern los und werden selbständig vorgetragen[2]) Sie eigneten sich dazu insofern, als die Gestalten, die in ihnen auftraten, mit der Handlung der Oper selbst für gewöhnlich nichts zu tun hatten. Beinahe typisch sind die beiden Personen des Narren (Demo, Delfo, Gobbo o. ä. genannt) und der komischen Alten, die Tenor singt. Beide machen sich entweder über die Helden und Heldinnen der Oper lustig, zanken sich, führen komische Liebes- oder Eifersuchtsszenen auf oder greifen eine andere billige Pointe aus dem Alltagsleben auf. Mit Vorliebe parodiert man auch gewisse traditionelle Züge der ernsten Heroenoper: ihre Liebesduette, ihre Furienanrufungen usw. Ein parodistisches Talent ersten Ranges scheint namentlich der in Modena lebende Luigi Mancia (um 1690) gewesen zu sein, von dem die in Anm. 2 genannte Dresdener Sammlung mehrere feine Buffoszenen besitzt, darunter eine Persiflierung der Cavallischen Furienbeschwörung in *Giasone*, die bereits dem oben genannten Römer Melani Gelegenheit zu drolliger Verspottung gegeben hatte. In den früheren Opern Aless. Scarlattis fangen diese komischen Szenen bereits an, das Burleske etwas abzustreifen, geben sich kunst- und anspruchsvoller, ja haben sogar oft das Aussehen kleiner Duettkantaten mit Rezitativen und Arien. Das führte denn schließlich zu einer völligen Ausstossung des komischen Elements aus der seriösen Oper und zum Auftauchen desselben als Zwischenaktsmusik („Intermezzo"). Bevor Neapel in dieser Gattung mit Pergolesis *Serva padrona* den Kranz gewann, glänzten namentlich Venedigs Komponisten (z. B. Gasparini, Lotti) in solchen. Schließlich ging man noch weiter und entschloß sich — worauf die ganze Entwicklung hindrängte —, diese Zwischenaktsmusiken, die gewöhnlich aus drei längeren Szenen bestanden, als Gebilde für sich, d. h. als kleine Opere buffe aufzuführen. Lange ehe der Ausdruck „Opera buffa" auftaucht, existierte also die komische Oper in Gestalt solcher Intermezzi, für die Pergolesis *Serva padrona*, die zum erstenmal 1733 in den Zwischenakten seiner Oper *Il prigionero*

---

[1]) In seiner Oper *Lo schiavo della sua moglie* (1671) kommen einige komische Szenen vor; s. d'Arenzio, a. a. O., S. 53 f.

[2]) So besitzt z. B. die Kgl. Bibliothek zu Dresden u. a. eine Sammlung von elf verschiedenen „Scene buffe" aus Scarlattischen Opern und solchen anderer.

superbo gespielt wurde, ein typisches Beispiel ist (S. 421 f.)[1]). Um diese Zeit freilich war eine opera buffa freilich schon vorhanden. Ihre Pflege setzt im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ein, und zwar tauchen als Verfasser auf: Antonio Orefice (*Patro Calienno della Costa* 1709), Tommaso Mauro (*Spellechia finto Razzallo),* Michele de Falco, G. Veneziano, Gius. de Majo, Meister, deren Wirkungskreis auf Neapel beschränkt blieb. Ihre Werke sind nicht erhalten. Auf Grund von Textbüchern ist aber wenigstens ihr literarischer Charakter einigermaßen festzustellen. Die Einflüsse der alten Stegreifkomödie mit ihren typischen Masken: der Pulcinella, des Stotternden und Buckligen, des eßlustigen Dieners, der die Manieren des vornehmen Herrn nachahmt, des marktschreierischen Arztes, des geschwätzigen Advokaten, des Geizigen, des eifersüchtigen Ehemanns, des verschlagenen Hausfreunds usw. sind noch immer unverkennbar, und auch die Verwickelungen, die immer wieder auf Verkleidung und komische Mißverständnisse hinauslaufen, gehören der Technik jener älteren Gattung an. Die Handlungen selbst sind nur kurz und einfach; dafür entschädigen einerseits komische Dialoge über Dinge des gewöhnlichen Lebens, drastische, halb improvisierte Zwischenfälle und unzählige Varianten des gefoppten Liebhabers, anderseits die Art, wie solche blitzschnell herüber- und hinüberfahrenden Wortgefechte, die zum Teil in schwer, ja gar nicht mehr zu entzifferndem neapolitanischen Dialekt gehalten waren, in Musik gebracht sind. Nicht nur die Dichter griffen mitten hinein in die Ereignisse, die sich tagtäglich in Neapel auf Straßen und Plätzen abspielten, auch die Musiker beseelte der Ehrgeiz, so volkstümlich zu sein als möglich. Es bildete sich allmählich eine musikalische Technik für dergleichen Farcen und Komödien heraus, die sich erheblich unterscheidet von der Technik der opera seria. Die solistischen Gesangstücke bewegen sich nicht in den Formen der großen da capo-Arie, die zwar dem Prinzip nach keineswegs ausgeschlossen bleibt und später sogar als charakteristische Form bei Ergüssen vornehmer Personen angewandt wird, sondern meist im Bereich der Kanzonette, des Strophenlieds mit Refrain, also in kleineren, dem volkstümlichen Milieu angepaßten Formen. Grazie und Schalkheit, sinnfällige, leicht zu behaltende Melodik mit kurzen, knappen Motiven bilden jederzeit die Signatur. Ähnlich beim Rezitativ,

---

[1]) Eine Sammlung Intermezzi (Texte) erschien sogar in Amsterdam im Druck.

das in der komischen Oper eine außerordentliche Entwickelung erfährt. Gegenüber der späteren französischen komischen Oper, die den gesprochenen Dialog beibehielt, besitzt die italienische stets durchkomponierten, das heißt rezitativisch geführten Dialog. Hier ist an leichter Handhabung des Parlandos, des ungezwungenen Dialogisierens, des komischen Herausstellens von Frage und Antwort, von Bejahen und Verneinen, Bitte und Weigerung — je nach der Art der Situation — Ausgezeichnetes geleistet worden, und eine Fülle von reizenden Wirkungen ergibt sich, wenn solche prikkelnden Seccorezitative plötzlich in sentimentale, schmachtende Ariosi umschlagen oder der Dialog am Schluß einer Ariette unvermutet weitergeführt wird. Aus der Verbindung und Verknüpfung von dergleichen Ausdruckselementen gingen drei Bildungen hervor, die als typische Merkmale der komischen Oper gelten können: Das sogenannte pezzo concertato, die Introduzione und das Finale. Unter pezzo concertato verstand man Gesangsstücke in Duett- oder Terzettform, in denen zwei oder drei Personen sich in mehr oder weniger lebhaftem Durcheinander unterhalten, sei es im Sinne eines Zanks, sei es in anderm Sinne, wobei die Instrumente selbstverständlich ergänzend und entsprechend humoristisch mitwirken. Stücke dieser Art waren in Opern ernsten Inhalts, wo die Gestalten auf hohem Kothurn daherschritten, verpönt; ihr Durcheinander galt als Zeichen für bäuerlichen, familiären Gedankenaustausch. Ebenso das Finale, das in ähnlicher Weise wirken soll. Es ist dies gewissermaßen ein gesteigertes Concertato, insofern sämtliche Personen des Aktes am Schlusse zusammentreten, um — jede in dem betreffenden Affekt, in den sie durch die Verwickelung gerade geworfen wurde — ihren Herzen Luft zu machen. Hier kommt es dann sehr oft zu ebenso komischen wie kunstvollen Ensemblesätzen, und es blieb höchster Ehrgeiz der Komponisten, ein gelungenes, die einzelnen Personen auch im Quartett- oder Quintettsatz scharf charakterisierendes und kräftig gesteigertes Finale zu entwerfen. Als Meister des Finales in diesem Sinne, wenn auch nicht sein Erfinder, ist von den Zeitgenossen schon Nicola Logroscino gepriesen worden, dessen komische Opern freilich zum größten Teile verloren sind. Das Finale aus der komischen Oper *Il governatore* (1747, Neapel) Logroscinos ist jüngst besprochen und mitgeteilt worden[1]) und bildet eins der

[1]) Von H. Kretzschmar im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908. Andere Beispiele aus Opern früherer Meister (Scarlatti, Vinci, Pergolesi usw.) bei E. Dent in Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft XI und XII, mit erläuternden Abhandlungen.

sprechendsten Beispiele für die bemerkenswerte Gabe jener Italiener, die musikalischen Formen frei aus den gegebenen dramatischen Motiven heraus zu entwickeln.

Die größten Meister der italienischen Opera seria haben sich nicht gescheut, die Opera buffa mit Einsatz ihrer besten Kräfte zu pflegen. Scarlatti wurde bereits erwähnt (S. 412). In Wien, das schon vor dem Eintreten der neapolitanischen Buffooper eine solche in ausgebildeter Gestalt entstehen sah (Scherzo drammatico, Festa musicale, Trattenimento oder auch nur Dramma per musica genannt) ist Ant. Draghi (S. 343) im 17. Jahrhundert fast der einzige, freilich sehr fruchtbare Vertreter gewesen. Hinter den Leistungen der gleichzeitigen Römer und Venetianer stehen indessen die seinigen erheblich zurück. Das Rezitativ ist schwerfällig, durch unzählige Kadenzen zerstückelt und witzlos, während die vielen kleinen Ensembles nur ausnahmsweise den Ton treffen, den die Dichtungen fordern. Diese selbst, von Nicc. Minato herrührend und scheinbar auf spanische Muster zurückgehend, erheben sich weit über die Musik und bieten namentlich in der Verspottung antiker Philosophengestalten (*La pazienza di Socrate* 1680, *I pazzi Abderiti* 1675, *Il silenzio di Harpocrate* 1688) eine Anzahl hübscher, drolliger, wenn auch keineswegs geistreicher Verwickelungen. Im Jahre 1719 brachte Francesco Conti seinen *Don Chisciotte in Sierra Morena* (für Wien geschrieben), der 1722 auch in Hamburg mit großem Beifall zur Aufführung kam[1]). Drei Jahre später folgte L. Vinci mit *Le Zite 'n galera* (das Mädchen auf der Galeere, 1722 für Neapel), das bereits in manchen Wendungen über Scarlatti hinausdeutet und als ein Muster der Opera buffa dieser Zeit gelten kann[2]). Pergolesi bringt 1732 seine dreiaktige komische Oper *Lo frate innamorato* und läßt 1735 *Il Flaminio* folgen. Leo beginnt mit *La semmeglianza di chi l'ha fatta* (1726) eine Reihe von andern; Logroscino, Galuppi und Piccini schließen sich an. Galuppis Hauptwerke *Il mondo alla roversa* (1750), *Il filosofo di Campagna* (1754) und

---

[1]) Mattheson (Critica musica I, 98) urteilt über die Oper zwar, sie „weise ein *ingenium*, aber kein *judicium*" auf, doch spricht sich J. P. A. Schulz, der die Partitur besaß, höchst lobend über sie aus und sagt, es sei merkwürdig zu sehen, „wie leicht sich darin das Komische mit dem gearbeiteten Stil des damaligen Zeitalters paart, und wie vieles mit der kargen Instrumentalbegleitung ausgeführt wird. Nur in einem einzigen kleinen Chor kommen Hörner vor, und Oboen nur in den Fortes, um die erste Violinpartie zu verstärken" (Gerber, Neues Tonkünstlerlexikon I, 772). Die Partitur des Werkes befindet sich in der Hofbibl. Wien.

[2]) Zahlreiche Notenbeispiele bei d'Arenzio, a. a. O. S. 73 ff.

das an reizenden Melodien, prickelnden Rhythmen und geistreichen musikalischen Scherzen übervolle *L'amante di tutte* (Venedig 1760) erlangten weite Verbreitung und wurden nur durch Piccinis 1760 für Rom geschriebene *Cecchina* (oder *La buona figliuola,* s. oben S. 429) in den Schatten gestellt. Mit Galuppi und Piccini ist ein dritter Abschnitt in der Geschichte der italienischen Opera buffa erreicht, insofern nämlich beide die kurz angebundenen Formen der älteren komischen Oper völlig aufgeben und ihre Gebilde durch jene der großen Oper beeinflussen lassen. Bei Piccini stellen sich sogar häufig Rondotypen ein. Die oft allzu burlesken, karikierenden, possenhaften Elemente der Früheren sind fallen gelassen; alles ist mehr auf einen gesitteten, anspruchsvolleren Ton abgestimmt, ohne daß der Komik Abtrag getan ist. Es bricht die Zeit an, da der große Goldoni und mit ihm Carlo Gozzi die italienische Komödie zu reformieren anfangen und ihr durch Erschließung des Reichs der Sage und des Märchens neue Stoffquellen zuführen. Schon die *Zingara* (1753 in Paris) des Rinaldo da Capua berührte ein von nun an namentlich in Frankreich beliebtes Stoffgebiet: das des Zigeunerlebens. Bedeutende Komponisten im komischen Genre bis auf Mozart sind noch: Giov. Paisiello (S. 431): *La Molinara, Il Barbiere di Sevilla* (1780 für Petersburg), *La serva padrona* (1769 für Neapel), *Nina oder Wahnsinn aus Liebe* (1780); Traetta: *Il buovo d'Antona* (1750); Cimarosa: *I due Baroni di Rocca* (1783), *L'impresario in angustie* (1786), *L'astuzie femminili* (1794), und vor allem *Il matrimonio segreto* (1794), das auf den Bühnen ganz Europas heimisch wurde und neben Mozarts *Figaro* lange als eine der idealsten komischen Opern galt; ferner Pietro Guglielmi: *La bella pescatrice* (1789), *La Mirandolina*; Gius. Gazzaniga, der in *La Locanda* (1771) und *L'isola d'Alcina* (1772) namentlich für die von Gozzi eingeführte Verquickung komischer Szenen des Alltagslebens mit Elementen des Magischen, Zauber- und Feenhaften eintrat und als Komponist eines *Don Juan* (Dramma giocoso, 1787 für Venedig) von nicht unerheblichem Einfluß auf Mozart gewesen ist. Eine Menge anderer einheimischer Talente schließen sich an. Deutschland öffnete der Opera buffa sehr bald seine Pforten, ebenso Frankreich, das binnen kurzem zu Italien in ein starkes Rivalitätsverhältnis tritt, und Petersburg, wo Galuppi die komische Oper heimisch machte. Die kunstgeschichtliche Mission der komischen Oper dieser Zeit, vor allem der venetianischen und neapolitanischen Schule, liegt nicht nur darin, dem musikalischen Ausdruck eine Fülle von

neuen Nuancen zugeführt, den Reichtum an Formen vergrößert und der Welt den musikalischen Humor in großem Maßstabe erschlossen zu haben, sondern zugleich darin, daß sie dem Überhandnehmen der allmählich erstarrenden Renaissanceoper Metastasioscher Abkunft steuerte und den Schichten des Volkes, die dieser fremd oder teilnahmlos gegenüberstanden, eine stetig fließende Quelle der Bildung, des Ergötzens und der Belehrung wurde. Dadurch, daß sie versteckt oder öffentlich auf Schäden des geschäftlichen Opernbetriebs hinwies, Impresarios, Kastraten und Primadonnen lächerlich machte, Auswüchse des Koloraturgesangs durch komische Übertreibungen an den Pranger stellte usw., hat sie stärker als jeder theoretische Angriff die Herrschaft der Opera seria zu untergraben gewußt. In diesem Sinne war sie zugleich eine Bundesgenossin Glucks.

XV.

Die Oper in Frankreich und England

Frankreich schloß mit der Oper erst verhältnismäßig spät Bekanntschaft, nämlich im Jahre 1645, da der Kardinal Mazarin eine italienische Operntruppe nach Paris rief, die die von Strozzi und Sacrati schon 1641 für Venedig komponierte Pastoraloper *La finta pazza* aufführte (S. 337). Was vordem am französischen Hofe an Vorstellungen opernhafter Art stattgefunden hatte, beschränkte sich auf sog. Ballets de cour, d. h. Vorstellungen, in denen Gesang und Tanz, durch einen mehr oder weniger dürftigen dramatischen Gedankenfaden verbunden, abwechselten. Eins der berühmtesten Stücke dieser Art war das *Ballet comique de la reine,* 1581 zur Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit einem Kostenaufwand von über 3 Millionen Franks aufgeführt. Ein Italiener und Violinspieler namens Baltazerini (Beaujoyeux) hatte den Plan entworfen, während die Musik von Beaulieu und Salmon stammte. Das Ganze kam 1582 im Druck heraus und enthält Tänze, Solo- und Chorgesänge. Der ungemein dürftige Inhalt behandelt die Zaubereien der Circe, die am Schluß vom König von Frankreich besiegt wird [1]). Weiterhin machten von sich reden die Ballette *La délivrance de Renault* 1617, in dem Ludwig XIII. mittanzte, und das *Ballet de la Merlaison* 1635 [2]). Aus diesen dramatischen Balletten erwuchs nachmals nicht nur die national französische Oper, sondern auch das spätere „heroische“ Opera-Ballett der Franzosen. Ehe es zu jener kam, jubelte man zunächst noch Italienern zu. Nach Sacratis *Finta pazza* erschien 1647 *Le mariage d'Orphée et d'Euridice* (Orfeo ed Euridice) des Römers Luigi Rossi (S. 328), 1654 des Italieners Caproli Oper *Thétis et Pélée*, dann 1660 zur Vermählung Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Spanien *Serse* von

[1]) Neudruck von Weckerlin in den Chefs-d'oeuvre de l'opéra français.

[2]) Es wurde im Jahre 1911 in Paris wieder aufgefunden.

Cavalli (S. 340) und zwei Jahre später (1662) desselben Komponisten *Ercole amante*. Diese beiden letzten Aufführungen aber, von denen die erste Cavalli selbst leitete, sprachen schon nicht mehr so an wie die vorangehenden und ermüdeten durch ihre Länge und die zahlreichen Rezitative, obwohl durch Balletteinlagen von Lully versucht worden war, dem französischen Geschmack entgegenzukommen. Schon hatte man nämlich begonnen, den Italienern im Lande selbst Konkurrenz zu machen. Im Jahre 1654 hatte ein gewisser Michel de la Guerre, Organist an La sainte Chapelle, mit einer Musikkomödie *Le Triomphe de l'amour* den Versuch gemacht, eine Oper in der Landessprache zu schreiben[1]). Es war die erste in Frankreich. Indessen machte sie kein Aufsehen und wurde sehr bald vergessen über dem zweiten, viel erfolgreicheren Versuch, den der Dichter Pierre Perrin zusammen mit dem Musiker Robert Cambert im Jahre 1659 unternahm. Es war das ein Singspiel *La pastorale*, aufgeführt im Landhause des königlichen Juweliers de la Haye in Issy bei Paris unter Beisein der höchsten Aristokratie. Die Musik ist verloren gegangen. Beschäftigt waren drei Schäfer, drei Schäferinnen und ein Satyr, deren Gesänge und Tänze von elf Streichinstrumenten und zwei Flöten begleitet wurden. Und zwar fand man es im höchsten Grade genial, wie Cambert den süßen Ton der Flöte mit der Melodie der Violinen verbunden hatte, eine Erfindung, die man nur mit den Wundern der Griechen zu vergleichen wußte. Ein sehr anspruchsvoller Brief des Dichters Perrin an den Erzbischof de la Rovere in Turin[2]), in dem er sich mit selbstbewußter Miene als Schöpfer der nationalfranzösischen Oper aufspielt und das gemeinsam mit Cambert verfaßte Werk als „première comédie française en musique“ bezeichnet, war bestimmt, in das Wesen der in Frankreich noch unbekannten Gattung einzuführen und das Vorurteil zurückzuweisen, daß die französische Sprache zur musikalischen Komposition wenig geeignet sei.

Die Ansicht, daß die französische Sprache dem Musiker Schwierigkeiten bei der Vertonung verursache, war bereits im 16. Jahrhundert in französischen Kreisen eifrig diskutiert worden, zugleich mit der Frage, in welcher Weise der Musiker vorzugehen habe, um Text und Melodie in Einklang zu bringen. Ähnlich wie der ästhetische Zirkel beim Grafen Bardi in Florenz (s. oben S. 308 f.), disputierte um dieselbe Zeit in Frankreich die unter dem Namen „Die Plejaden“ bekannte Künstlergenossen-

---

[1]) H. Quittard teilt in dem Bulletin de la Société intern. de musique IV, S. 379 näheres darüber mit.

[2]) Abgedruckt bei A. Pougin, Les vrais créateurs de l'opéra français, S. 58 ff.

schaft über das Verhältnis von Wort und Ton. Ihr vornehmstes Mitglied, der Dichter Ronsard, hat manche treffende Äußerung darüber fallen lassen[1]), und ein anderes Mitglied, der in Paris akklimatisierte Venetianer Antoine de Baïf gründete 1567 sogar eine „Académie de poesie et de musique", die nichts geringeres anstrebte als „der Musik jene Vollkommenheit zu geben, welche besteht in der treffenden Wiedergabe des Worts mit Unterstützung der Melodie und Harmonie." Das Problem, zu dem auch hier die Beschäftigung mit der Antike den Anstoss gegeben hatte, berührte sich also ziemlich eng mit dem der florentiner Camarata. Baïf, die Seele der Gesellschaft, deren Statuten 1570 von Karl IX. bestätigt wurden, dichtete selbst Verse in griechischen und lateinischen Metren und versah sie mit Musik; ferner soll er auch versucht haben, italienische Musik einzuführen. Indessen fehlte es zunächst noch an Interesse für dergleichen Bestrebungen, und so mußte die Akademie 1584 ihre Sitzungen einstellen. Baïf war zugleich einer der ersten, die einsahen, daß die französische Sprache gesangvoller und schmiegsamer gemacht werden müsse, um zum Gesange geeignet zu sein. Von da an geht durch die ganze Geschichte der französischen Musik bis ans Ende des 18. Jahrhunderts ein Meinungsstreit über die Sangbarkeit der französischen Sprache, ein Streit, der infolge J. J. Rousseaus berühmter „Lettre sur la musique française" 1753, in der ihr diese Fähigkeit entschieden abgesprochen wird, in heftige literarische Scharmützel ausartete.

Im Jahre 1669 wußte sich Perrin ein königliches Privileg zu verschaffen, kraft dessen er „12 Jahre lang in Paris und anderen Städten des Königreiches musikalische Akademien (Opern) errichten und allerhand theatralische Stücke öffentlich aufführen lassen dürfe, so wie solches in Italien, Deutschland und England üblich sei." Perrin verband sich daher mit Cambert und dem ausgezeichneten Maschinenmeister und Vervollkommner der Theatermaschinen Alexandre Rieux, Marquis von Sourdéac; ein Herr Champeron mußte Geld vorschießen, und im März 1671 wurde die Singbühne in der Mazarinstraße mit dem fünfaktigen Schäferspiel Pomone eröffnet[2]). Der Erfolg war glänzend. Acht Monate kam es von der Bühne nicht herunter und brachte allein dem Dichter 30000 Francs ein. Freilich war die Musik nur zum kleinen Teile mit an diesem Erfolge schuld; denn obwohl anmutig und melodienreich, kann sie doch nicht eben dramatisch im Sinne italienischer Opern genannt werden; sie diente aber jedenfalls ausgezeichnet dazu, die im Vordergrund stehenden Maschinenkunststücke des Herrn Sourdéac zu be-

---

[1]) Thiersot, Ronsard et la musique, in Sammelb. der Int. Mus. Ges. 1902 (IV).

[2]) Gedruckt 1671 erschienen, doch nur Prolog, 1. Akt und Teile des 2. Akts. Eine Neuausgabe davon im Klavierauszuge veranstaltete Weckerlin (Paris, Michaelis 1881), dem auch die Publikation anderer im folgenden genannter Opern zu danken ist. Die Texte dieser Oper und der weiterhin aufgeführten wurden unter dem Titel „Recueil général des Opéras représentés par l'Academie royale de Musique depuis son établissement" in Paris 1703—45 in 16 Bändchen veröffentlicht.

gleiten, die Bewunderung und Staunen weckten [1]. Nun war der Bann gebrochen, und der französisch-nationalen Oper schien eine glänzende Zukunft bevorzustehn. Leider hatte indessen das gute Einvernehmen der Direktoren sehr bald ein Ende. Es brach Streit aus, und der Maschinenmeister, Marquis Sourdéac, bemächtigte sich des Theaters unter dem Vorwande, Perrin Geldvorschüsse geleistet und seine Schulden bezahlt zu haben. Um diesen los zu werden, wandte sich Sourdéac wegen eines Textes an den Sekretär der Königin von Schweden, Gilbert, der mit Cambert eine neue Schäferoper *Les peines et les plaisirs de l'amour* zustande brachte, die besser geriet als die *Pomone* und 1672 aufgeführt wurde. Inzwischen aber hatte der Intendant der königlichen Musik, Lully, das Privilegium des Perrin an sich gebracht und die königliche Bestätigung desselben für sich zu erwirken gewußt. Perrin saß nun auf dem Trockenen, denn Lully wählte sich den talentvollen Quinault zum Dichter, und Cambert ging nach England, wo wir ihm noch einmal begegnen werden. Mit Lully aber beginnt die Glanzzeit der französischen großen Nationaloper.

Giovanni Battista Lully (französisch: Jean Baptiste de Lully), von Geburt ein Florentiner, wurde 1644, zwölf Jahre alt, vom Ritter von Guise aus Italien nach Paris mitgenommen und als Küchenjunge bei der Mademoiselle von Orleans, der Nichte des Königs, eingestellt. Einige Musikkenntnisse — ein Franziskanermönch hatte ihn auf der Gitarre unterrichtet — brachte er schon mit; nun übte er sich neben seinen Küchenbeschäftigungen fleißig und mit gutem Erfolge auf der Violine, lernte die Anfangsgründe der Komposition, und es dauerte nicht lange, bis er die Aufmerksamkeit hoher Personen auf sich zog, aus der Küche genommen und den sogenannten „Quatre-vingt Violons du Roy", einer am Hofe angestellten Geigergesellschaft, einverleibt wurde. Aus verschiedenen Arien und Gesängen, die er gesetzt hatte, lernte ihn auch der König kennen und alsbald so lieb gewinnen, daß er ihn die Musiken zu Hoffesten und Balletten komponieren ließ, desgleichen ihm zu Gefallen und unter seiner Leitung eine neue Orchesterabteilung,

[1] Das Urteil des St. Evremond über die *Pomone* lautet: Pomone est le premier Opéra françois qui ait paru sur le Théâtre: La poësie en est fort méchante, la Musique belle. M. de Sourdéac en avoit fait les Machines; c'est assez dire pour donner une grande idée de leur beauté: On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendoit le chant avec agrément, les paroles avec dégout." Oeuvres melées, Amsterdam 1706, III, 285.

die aus 16 Mitgliedern bestehenden „petits Violons" (petite bande), errichtete, die den Ruhm jener 24 Violons nahezu verdunkelte.

„Von Ansehen war Lully," heißt es in Matthesons Ehrenpforte S. 177, „weder schön noch edel, von Farbe schwarz, hatte kleine Augen, eine große Nase, einen großen Mund, erhabene Lefzen und ein kurzes schwaches Gesicht." Über seinen Charakter wird zwar weiter gesagt: „Sein Herz war gut; er wußte von keinem Betrug oder heimlichen Groll; seine Aufführung war über eins und sehr gefällig. Er hatte keinen Stolz und hielt auch mit dem allergeringsten Musico, als mit seinesgleichen, gute Freundschaft, wiewohl ohne sich gemein zu machen," doch gibt es manche Anekdoten, die diese Gleichmässigkeit seines Betragens und andere ihm nachgerühmte Charaktereigenschaften in Frage stellen. Hitzig und jähzornig war er in solchem Grade, dass er „mehr als einmal demjenigen die Geige auf dem Rücken zerschmettert, der dieselbe nicht nach seinem Willen zu gebrauchen wusste." Hinterdrein zeigte er sich allerdings versöhnlich und suchte alles durch Geld und Freundlichkeit gut zu machen. Tadeln ließ er sich nicht gern, sondern erklärte, daß „wenn jemand ihm ins Gesicht sagen sollte, seine Musik nütze nichts, er ihn gleich über den Haufen stoßen würde." Seine Heftigkeit zog ihm auch den Tod zu, indem er mit seinem Rohrstocke beim Dirigieren eines Te Deums zur Wiedergenesung Ludwigs XIV. (1687) so heftig stampfte, daß er sich am Fuße verletzte; eine Operation vornehmen zu lassen, konnte er sich nicht überwinden, sondern kam lieber um[1]). Als es ans Sterben gehen sollte, forderte der Beichtvater, er müsse wenigstens seine neueste Opernarbeit ins Feuer werfen, um damit ein Bekenntnis der Sündhaftigkeit seines Bühnentreibens abzulegen, sonst hätte er keine Absolution zu erwarten. Das Autodafé wurde auch feierlichst vollzogen — nämlich an den ausgeschriebenen Stimmen; die Partitur hatte Lully wohlweislich im Schranke zurückbehalten —, worauf die Lossprechung erfolgte „und er sich erleichtert fühlte." Nachher tat er ordentlich Kirchenbuße auf Asche, mit einem Strick um den Hals, und starb am 22. März 1687, „indem er ein Sterbelied *Il faut mourir pêcheur* auf das schönste und zärtlichste absang." Geld zu machen und zusammen zu halten verstand er vortrefflich, denn er hinterließ weit über eine halbe Million Livres in Gold. Seine Gewandtheit in witzigen Antworten, seine Schlauheit, Schmeichelei und Willfährigkeit, den König zu belustigen, wurden die Hebel zu seinem schnellen Emporkommen. Er stieg bald zum *Sur-Intendant de la Musique du Roy* (1661) und zum Sekretär des Königs auf, wurde in den Adelstand erhoben und bekam 1672, wie wir schon wissen, das ganze Opernwesen in die Hände[2]).

---

[1]) Vgl. *Histoire du Theatré de l'Académie Royale de Musique en France [par* Louis Travenol *et* Jacques Durey de Noinville] 2. Edit. Paris 1757, I, 55.

[2]) Lullys hier geschilderte Charakterzüge mögen auf Wahrheit beruhen; doch hat es den Anschein, als ob sie von einigen der älteren französischen Berichterstatter absichtlich verzerrt worden seien, um den Ruhm des Ausländers, als Begründer der französischen Nationaloper gepriesen zu werden, gegenüber einheimischen Künstlern wie Cambert zu verkleinern. Eine ebenso beißende wie belustigende Satire auf ihn erschien nach seinem Tode unter dem Titel *Lettre de Clement Marot* etc., die sich in Übersetzung bei Marpurg, Beiträge, III, 387 findet. Die Szene spielt in den elysäischen Feldern. Als Lully vor dem Thron der Proserpina steht, treten Perrin, Cambert und Molière gegen ihn auf und zeihen ihn rechtswidriger Anmaßung, unverdienten Ruhmes

Als Komponist begriff Lully sehr bald die Bedürfnisse der französischen Nation, und indem er erkannte und treffend auszudrücken wußte, was sie wünschte und empfand, beherrschte er sie nicht nur unumschränkt, sondern wurde überhaupt für die französische Oper epochemachend. Seine Werke gewannen eine Bedeutung, die sich weit über die Grenzen seines Lebens hinaus erstreckte. Wie sich die französische Tragödie nach den Gesetzen der altgriechischen zu bilden suchte, so stand auch Lully in seiner Musik der Idee des antiken Musikdramas näher als die gleichzeitigen Italiener, bei denen die Tonkunst in der Oper vom Griechentume schon damals weit abgerückt war und ihre eigenen Wege eingeschlagen hatte. Bestärkt und getragen wurde Lully in seinen Ideen wesentlich durch den Dichter Quinault, dessen Operndichtungen nicht nur den damals in Frankreich landläufigen Vorstellungen vom antiken Drama entsprachen, sondern in der Tat einen grösseren Wert hatten als die meisten gleichzeitigen italienischen. Ein Teil der ungeheuren Erfolge, die Lullys Opern errangen, sind auf Quinaults Rechnung zu setzen. „Es ist gewiß, daß Quinault dem poetischen Ungeheuer, welches man Oper nennt, eine Regelmäßigkeit und Form gab, deren sie niemand fähig geglaubt hätte," sagt Arteaga (Rivoluzioni, II, 46). Lully nahm sich daher auch sehr in acht, es mit ihm zu verderben. Wenn der König dem Quinault jährlich 2000 Livres zugestand, so gab Lully ihm das Doppelte, wofür er ihn freilich aufs äußerste tyrannisierte [1]).

---

und arger Schleicherei. Orlandus Lassus wirft ihm sein verwegenes Umspringen mit der Septime vor, Carissimi und andere erklären, daß er ihre Werke bestohlen habe, Vittori von Loreto sagt, er habe sich durch die ekelhafte Eintönigkeit seines Rezitativs im bösen Verstande berühmt gemacht. Nachher wird vor dem Richterstuhle des guten Geschmacks u. a. eine Szene aus dem *Atys* des Lully, „der Ort des Schlafes", aufgeführt und wirkt so sachgemäß und überzeugend, daß der gute Geschmack darüber einschläft, worauf Lully die Pantaleonade „Mufti", womit er einmal den Hof belustigt hatte, vor seinem Richter tanzt usw. Noch ein neuerer französischer Geschichtsschreiber, Arth. Pougin, tritt warm für Cambert gegen Lully ein (Les vrais créateurs de l'opéra français, 1881), ebenso Weckerlin. Eine aktenmäßige Darstellung der Opernbewegung anfangs der siebziger Jahre lieferten Chr. Nuitter et Er. Thoinan, Les origines de l'opéra français, 1886. In neuerer Zeit ist Lullys Leben und Wirken häufig beschrieben worden (von Lajarte 1878, Radet 1891, Rolland 1908, Prunières 1910, derselbe über Lullys Jugend in Rivista musicale ital. XVII (1910) und im Bulletin de la Soc. Int. de Mus. 1909). Die ehemaligen Meinungsverschiedenheiten über Cambert und Lully kann man wohl dahin schlichten, daß man sagt: Cambert war zwar ein tüchtiger Musiker, doch Lully hatte angeborenes Genie.

[1]) Quinault stand auch in Lessings Augen noch ziemlich hoch; vgl. dessen Hamb. Dramaturgie, 14. Stück. S. auch F. Lindemann, Die Operntexte Philippe Quinaults vom literar. Standpunkte aus, 1904.

Lully-Quinaults Opernwerke zerfallen in drei Gruppen: in die sog. Tragédies lyriques, in ballettartige Prolog- und Huldigungsstücke und musikalische Komödien, deren Texte freilich ebenso oft von Molière herrührten. Das Hauptgewicht lag in den Tragédies. Der Stoffkreis wurde zumeist der antiken Heldenfabel entnommen, aber mit ungemeiner Freiheit auf französische Verhältnisse zugeschnitten, dazu mit einer Fülle von romantischen Begebenheiten ausgestattet. Gegenüber den Seelendramen italienischer Dichter handelt es sich bei den Stücken Quinaults meist um mehr oder weniger galante Ritterstücke, in denen Zauberei und Geisterspuk, Dämonen und Furien eine entscheidende Rolle spielen und das Ausstattungswesen, vor allem Reigen und Balletts, in jeder nur denkbaren Form herangezogen wird. Opferszenen, Priesterchöre, Leichenzüge werden typisch, und eine Fülle von großartigen und pittoresken Landschaftsbildern (Meer, Felsklippen, Wolkensitze, unterirdische Höhlen, Gärten mit Springbrunnen und Kaskaden, arkadische Gefilde, Zauberwälder usw.), dazu Schilderungen großer, elementarer Naturereignisse (Schiffbrüche, Gewitter, Feuersbrünste, untergehende Städte), bei denen eine geschickte Regie sich hervortun konnte, sind bestimmt, die Phantasie mächtig zu erregen[1]). Nichtsdestoweniger aber vermochte Quinault auch die Leidenschaften seiner Helden und Heldinnen zum Gegenstand spannenden Interesses zu machen. Die dramatisch-psychologischen Hauptbebel der Dramen sind die Liebe (l'amour) und der Ruhm (la gloire), die als solche überall wiederzuerkennen sind. Gleich den Heroen und Heroinen der klassischen französischen Tragödie wandeln auch Quinaults Gestalten auf hohem Kothurn einher, mächtig in ihren Leidenschaften, mächtig in ihren Taten, furchtbar, oft grausam in der Liebe sowohl wie im Haß. Nichts Kleinliches, Burleskes, Komisches mischt sich ein wie in der gleichzeitigen Oper der Italiener. Alles wird vom Standpunkt der echten Tragödie aus behandelt. Gewisse Situationen, namentlich Liebesszenen und Seelenkämpfe, verstand Quinault mit solchem Feuer, solcher Farbenglut zu schildern, daß sie länger als ein Jahrhundert als unübertroffene Muster für ihresgleichen galten. Hielt doch selbst ein Mann wie Gluck noch 1777 den Quinaultschen Text der „Armide" für würdig, ihm als Unterlage für eine seiner wirkungs-

[1]) In vielen der Lullyschen Originalpartituren finden sich in Kupfer gestochene Szenenbilder, meist heroische Landschaften, Gartenprospekte nach Muster von Versailles u. dergl.

vollsten Opern zu dienen. Das Hauptstück daraus, Armides Rachemonolog vor dem schlafenden Rinaldo „Enfin il est en ma puissance" genoß geradezu Weltberühmtheit, nachdem Lully ihn 1686 mit Musik versehen hatte. Als glänzender Stilist erfand er volltönende, bilderreiche Verse, deren musikalischer Klang zusammen mit geschickter Metrik und Reimanordnung dem Musiker in jeder Beziehung die günstigste Gelegenheit zur Entfaltung seines Talents boten. Weniger geschickt zeigte sich Quinault freilich im Aufbau des Dramatischen an sich; der Deus ex machina tritt in der verschiedensten Gestalt auf, und manche verlegene Szene, manche Wiederholung ermüdet trotz des rhetorischen Prunkgewandes. Als Hofdichter Ludwigs XIV. lag ihm außerdem ob, die Vorzüge und Ruhmestitel dieses seines Herrn in der Dichtung ins rechte Licht zu stellen, was unzweideutig genug jedesmal im Prolog und Epilog geschieht. Auf diese Weise hatte der „Roi soleil" die sonderbare Genugtuung, seiner Umgebung heute als Vorbild aller Rinaldos, morgen als Prototyp aller Perseus, übermorgen als idealer Theseus usw. vorgehalten zu werden.

Interessant zu erfahren ist, wie die Werke beider Künstler zustande kamen. Zuerst suchte Quinault Stoffe auf, aus denen Lully den König einen auswählen ließ. Dann entwarf Quinault die Anlage des Stücks und Lully richtete dabei die Tänze und den Dekorationsapparat ein. Nachdem Quinault darauf die Szenen fertig gemacht, wurden sie der königlichen Akademie zur Beurteilung vorgelegt. Lully untersuchte sie schließlich nochmals, wobei er mit Streichen und Hinzusetzen ganz nach Belieben verfuhr. So hat z. B. Quinault im *Phaëton*, einer der populärsten Opern Lullys, um derentwillen man meilenweit herzugereist kam, eine Szene zwanzigmal ändern müssen, angeblich, weil er den Helden zu plump und roh geschildert hatte, was Lully nicht duldete. Zum *Bellérophon* mußte Corneille, der den Text schrieb, mehr als 2000 Verse machen, bevor die 5- oder 600, aus denen das Stück besteht, Lully recht waren. Nachdem das Gedicht auf diese Weise zustande gekommen, studierte Lully die Worte so lange, bis er sie auswendig wußte, sang und spielte sie auf dem Klavier, „worauf er die Hände ohne Unterlaß und die Schnupftabaksdose daneben hatte, deren er sich so fleißig bediente, daß alle Tasten mit Tabak dick überzogen waren: so wie Telemanns Mütze und Schlafrock." Hatte er die Melodien nach seinem Sinne, so diktierte er seinen Schülern *Lalouette* und *Colasse* alles singend und spielend in die Feder — er selbst setzte sie nur dann an, wenn es einen besonderen Stimmeneintritt zu bezeichnen gab. Die Instrumentierung ließ er von jenen nach seinen Entwürfen und Angaben ausführen. Auf diese Art brachte er jährlich in der Regel nur eine Oper, mitunter auch ein Ballett zustande. Drei Monate lang nahm er nichts anderes vor; die übrige Zeit kümmerte er sich wenig darum (vgl. Mattheson, Ehrenpforte, a. a. O.). Seine erste Oper war *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus,* 1672; darauf folgten bis 1687, einige größere Ballette eingerechnet, noch

18 andere[1]). Ballard zu Paris hat sie alle in Partitur und in einem Auszuge für Gesang und Begleitung gedruckt. Von jenen älteren Instrumentalballetts, Festmusiken, Tanzdivertissements etc. für den Hof hat Lully 25 geschrieben (ihre Titel in der Anm. 1 angeführten *Hist. du Théatre* I, 70); im Druck sind sie nicht erschienen; außerdem *Entreactes* zum *Oedipus* des Corneille, zu Komödien des Molière, in denen er als junger Mann mit großem Erfolge als Schauspieler aufgetreten war; auch einige Musik für die Kirche (Te deum) und die Kammer[2]).

Hinsichtlich ihres absoluten Kunstgehalts steht Lullys Musik zurück hinter der gleichzeitigen italienischen und deutschen. An musikalischer Erfindungskraft konnte er sich mit einem Monteverdi, Cavalli, Carissimi, Scarlatti oder Schütz nicht messen. Er zeigt sich weder als reich begabter Melodiker, noch bedeutend in der Harmonie, noch gelehrt im Kontrapunkt. In den mehrstimmigen Solosätzen dialogisieren die Stimmen hauptsächlich nur, die eine fängt an, wenn die andere aufgehört hat; kommen sie zusammen, so verrät sich nichts von höherer musikalischer Ensemblekunst. Die Chöre sind im einfachen Kontrapunkt gearbeitet, Note gegen Note; die Stimmen haben kein individuelles Leben, alles ist ganz kunstlos wie über einem bezifferten Baß ausgesetzt. Auf eine in sich vollkommene und bedeutende musikalische Kunstgestaltung im einzelnen ist es in Lullys Opern aber auch nur selten abgesehen, ihre Eigentümlichkeit beruht vielmehr in der Art ihres dramatischen Gesamtpathos, ihr eigentlicher Schwerpunkt liegt in der Deklamation und Rhetorik. Es herrscht das Streben nach dramatischem Ausdrucke für das Leidenschaftliche in der augenblicklichen Art seiner Erregtheit. Der Ton schließt sich stets dem Worte, die Musik der Rede an und spiegelt die Gemütsbewegung

---

[1]) 1. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 15. Nvbr. 1672;
2. *Cadmus et Hermione*, Fevr. 1674;
3. *Alceste*, Janv. 1674;
4. *Thesée*, 11. Janv. 1675;
5. *Le Carnaval*, 1675.
6. *Atys*, 10. Janv, 1676;
7. *Isis*, 5. Janv. 1677;
8. *Psyché*, Avril 1678;
9. *Bellerophon*, 28. Janv. 1679;
10. *Proserpine*, 15. Nvbr. 1680;
11. *Le Triomphe de l'Amour*, Janv. 1681;
12. *Persée*, 17. Mai 1682;
13. *Phaëton*, 27. Avril 1683;
14. *Amadis*, 15. Janv. 1684;
15. *Roland*, 8. Mars 1685;
16. *L'Idylle de la Paix et L'Eglogue de Versailles* 1685;
17. *Le Temple de la Paix* 1685;
18. *Armide*, 15. Fevr. 1686;
19. *Acis et Galatée*, Août 1686. — S. Hist. du Théatre etc. I, 68; Recueil des Operas I—III.

[2]) Sowohl Ballards Originaldrucke wie auch die vielen späteren Nachdrucke Lullyscher Opern sind auf deutschen Bibliotheken sehr zahlreich vertreten. Die Hauptopern gab Th. de Lajarte in den schon genannten Chefs-d'oeuvre im Klavierauszug heraus. *Armide* erschien im Neudruck (Eitner) als Bd. 14 der Publik. der Gesellsch. f. Musikforschung.

in ihrer momentan wechselnden Hebung und Senkung wieder; es handelt sich überall um sogenannte „Déclamation chantée". Dabei fallen die groß ausgebauten Tonformen von selbst weg, woraus ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der alten französischen und der italienischen Oper zu Lullys und in späterer Zeit entspringt. Denn während die italienische Oper zugleich mit dem Dramatischen auch volle Gesangsmäßigkeit erstrebte (und, wie wir gesehen haben, mehr als zu häufig auch die dramatische Wahrheit der gesanglichen Schönheit opferte), gewann sie allmählich breite und kunstmäßig durchgebildete melodische Formen. In der Lullyschen Oper hingegen läßt das fortwährend wechselnde Pathos und der jeder kleinen Regung Schritt für Schritt folgende musikalische Ausdruck voll entwickelte Formen nicht aufkommen. In der Tonbewegung waltet die rhetorische oder rezitierende Haltung vor; die ganze Art der Erregtheit ist mehr eine poetische als musikalische. In Momenten einer länger andauernden gleichartigen Gefühlsbewegung tritt zwar ariose, oft an Tanztypen (z. B. das Rondo) angelehnte Melodik ein, doch ohne sich zu einer größern selbständigen Form zu erheben. Die einzige geschlossene Sologesangsform der älteren französischen Oper, das „Air", ist ein bescheidenes zweiteiliges Lied in Strophenform, wie es auch die venetianische Oper kannte. Erst später (bei Campra) tritt zu ihm auch das italienische da capo-Lied. Ebenso sind die Ensemblesätze beschaffen, und auch die Chöre haben diesen wechselnd singenden und rezitierenden Charakter; ihre Stimmen besitzen stets denselben Rhythmus und sprechen die nämlichen Worte zugleich aus. Das Rezitativ selbst ist durchweg taktmäßig gegliedert. Da es aber nicht in dem schnellen natürlichen Parlando gehalten ist wie das der Italiener, die möglichst lebhaften Dialog liebten, sondern dem deklamatorischen Akzent ganz genau und geradezu pedantisch folgt, so wechseln gerader und ungerader Takt mitunter vier, fünf und mehrere Male auf einer Partiturseite [1]). Auch in den Chören ist dieser schnelle Taktwechsel mitten im Gesange keine Seltenheit — das Ganze ist eine Mischung von Rezitativ und arioser Melodie und weist in seiner Gesamthaltung auf die Oper in früheren Entwicklungsstadien

---

[1]) Eine interessante Behandlung des Unterschieds zwischen italienischem und französischem Rezitativ findet sich in dem zwischen Telemann und C. H. Graun in den Jahren 1751/52 gepflogenen Briefwechsel, welchen M. Schneider in Bd. 28 der Denkm. deutscher Tonkunst, S. LXV, mitteilt. Das Wesentliche daran trifft bereits für die Lullysche Zeit zu.

zurück. Allen gesanglichen Schmuck wies Lully konsequent ab. Während es bei den Italienern nicht lange gedauert hatte, bis der Ausdruck in der Melodie unter der Masse von Koloraturen und Diminutionen völlig erstickte, war Lully ein abgesagter Feind davon. In mancher seiner Opern kommt auch nicht die kleinste Silbendehnung vor: das Kolorieren vertrug sich nicht mit dieser Art musikalischer Rhetorik. Lullys Hauptverdienst in den Augen der Franzosen war, eine treffende, den Akzent der französischen Sprache getreu wiedergebende Deklamation geschaffen zu haben und — an springenden Punkten der Handlung — mit bisher unbekanntem dramatischen Feuer vorgegangen zu sein. Nicht umsonst gehören die berühmtesten Stücke aus dem Gesangsteil der Lullyschen Opern der Gattung des Rezitativs an, voran jener schon erwähnte Monolog „Enfin il est en ma puissance" der Armide in der Oper gleichen Namens (1686), in dem die Zeitgenossen die ganze Kunst Lullys verkörpert sahen. Hat man sich einigermaßen vertraut gemacht mit der eigentümlich zerhackten, springenden, fortwährend kadenzierenden Ausdrucksweise Lullys, und sieht auf die Anlage des Ganzen und auf die Wiedergabe der großen Züge der Leidenschaft, so wird man noch heute Stücken wie diesem starkes Interesse entgegenbringen. Ähnlich gefeiert waren die Beschwörung des Hasses aus dem 3. Akt derselben Oper („Venez, Haine implacable"), der Abschiedsgesang „Je vais partir, belle Hermione" des Cadmus aus *Cadmus et Hermione,* Gesänge aus *Isis* (1677, Parzentrio), aus *Alceste, Persée* (hier namentlich die Szenen im 3. Akt, wo die Gorgonen ihrer Empörung über den Eindringling Perseus Luft machen und Medusa sich zum Kampfe rüstet) und aus *Atys*, die zu den besten aus Lullys Feder zählen und die Opern lange auf dem Repertoir erhielten. Freilich vermochte man schon sehr bald nicht mehr über die gewisse Monotonie der Lullyschen Rezitative hinwegzusehen und schalt diese, nicht ganz mit Recht, „langweilige Psalmodien". Wahr ist jedenfalls, dass die altfranzösische Oper mit ihrem bloss deklamatorischen Pathos ebenso einseitig erscheint wie die spätere italienische mit ihrer überwuchernden Melodik.

Wie schon bemerkt, liegt die Bedeutung der Lullyschen Oper in der Art, wie alle Faktoren, die bei einer Bühnenvorstellung in Kraft treten können, vereint und jeder von ihnen zu besonderen Wirkungen ausgenutzt werden. Zum mindesten ebenso wichtig wie der Gesang war z. B. die Instrumentalmusik. Den Kern des

Lullyschen Orchesters bilden die Streichinstrumente, insbesondere die Violinen; ihnen gesellen sich an besonders eigentümlichen Stellen Flöten, Oboen und Fagotts, ganz selten auch Hörner und Pauken bei.

Nach Mersenne (um 1636) bestand das Pariser Orchester der 24 Violons aus folgenden fünf Gruppen: 6 Dessus (Diskantviolinen; im sog. französischen Violinschlüssel, d. h. G-Schlüssel auf der ersten Linie notiert), 4 Haut-Contres (Violen im Sopranschlüssel), 4 Tailles (Tenorviolen im Mezzosopranschlüssel), 4 Quintes (Baßviolen im Altschlüssel) und 6 Basses (Violoncelle und Bässe resp. Gamben, im Bassschlüssel), daher der Satz, wo er vollstimmig auftritt, fünfstimmig ist. Dazu traten auch in Frankreich als mehr oder weniger obligatorisch: Clavecins, Gitarren, Theorben, Lauten als klangverstärkende Instrumente. — Ein Bericht vom Jahre 1719 (Boindin, Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris) teilt den französischen Orchesterkörper in zwei Chöre: 1) Le petit choeur, bestehend aus 1 Clavecin, 2 Dessus de Violon (Violinen), 2 Basses de Viole (Gamben), 2 Basses de Violon (Violoncelle), 2 Théorbes, 2 Flûtes; 2) Le grand choeur, bestehend aus 14 Dessus de Violons, 2 Haut-contres, 3 Tailles, 2 Quintes, 8 Basse-contres, 4 Bassons (Fagotte) und Hautbois.

Die äußeren Darstellungsmittel sind also verhältnismäßig gering. Trotzdem hat Lully eine Menge der mannigfachsten Effekte aus diesem Orchester herausgeschlagen und koloristische Wirkungen erreicht, gegen die die Oper der gleichzeitigen Italiener nicht aufzukommen vermochte. Abgesehen von der der französischen Musik eigentümlichen Gegenüberstellung eines Bläsertrios (z. B. zwei Flöten oder Oboen mit Fagott) und des Streichorchesters, durch die manche Abwechslung erzielt wurde, obwohl sie sich bis zum Überdruß wiederholt findet[1]), hat Lully jedes einzelne Instrument gelegentlich mit schönen Aufgaben bedacht. Keine malerische Situation, keine hervorstechende pittoreske Wendung des Gedichts, kein Bild entgeht ihm, ohne daß er nicht versuchte, es instrumental wiederzugeben. Die Art, wie dies geschieht, mutet zwar heute, oft naiv, unbeholfen und äußerlich an; damals jedoch war man im Recht, wenn man in Lullys Musik das non plus ultra an musikalischer Romantik erblickte. Da gibt es instrumentale Meeresstürme (auch in späterer Zeit bis auf Rossinis *Tell* und Wagners *Fliegenden Holländer* eine Spezialität französischer oder französisch geschulter Bühnenmusiker), Sätze, die Gewitter, Zephyrgesäusel, Vogelsang, Bäumerauschen, Quellengemurmel nachahmen, die sich auf Echowirkungen zuspitzen, die das Weben der Nacht, das Aufgehen

---

[1]) Diese Manier hat stark auf die deutsche Suitenmusik (s. Kap. XVII) herübergewirkt, gab vielleicht sogar den Anstoss zur Ausbildung des italienischen sog. *Concerto grosso*.

der Sonne usw. koloristisch schildern[1]). Selbst Worte, wie „mort, destin, misère, douleur, affreux, joie", klingen ihrer Stimmung nach deutlich in den betreffenden Begleitphrasen an, ungerechnet die Sätze, in denen das Auftreten exotischer Tänzergruppen (z. B. Amerikaner, Mohren) schon äußerlich zu besonders charakteristischen Instrumentalklängen aufforderte. In diesen Punkten ist Lully als genialer Erfinder und Pfadfinder dem musikalischen Europa vorangeschritten. — Nicht minder verdienstvoll war sein Bemühen um die Gattung der Opernouverturen, die jedesmal Glanzstücke seiner Opern sind und als Formtypen weit über Frankreich hinaus Geltung erlangten.

Die französische Ouverture (auch „Lullysche" Ouv. genannt) ist ein Gegenstück zur neapolitanischen (Scarlattischen, s. oben S. 414). Sie beginnt nicht wie diese mit einem Allegro, sondern mit einem im geraden Takt gehaltenen ernsten, gewichtigen Grave oder Lento, in dem scharf akzentuierte Viertel, punktierte Achtel, kleine Triller mit breiten Haltenoten abwechseln und damit das Bild eines festlich-gravitätischen Aufzuges zu illustrieren scheinen: dieser Satz, von ferne an die alte Allemande erinnernd, pflegte den Eintritt des Königs und seines Gefolges in die Loge zu begleiten. Nach einer Kadenz auf der Dominante setzt unmittelbar ein lebhaftes Fugato, gewöhnlich im Tripeltakt, ein. Es wird, ohne sich zur regelrechten, durchgebildeten Fuge zu erheben, mit mehr oder weniger Kunst weitergeführt und schließt mit einigen wenigen Takten abermaligen Graves. Beide Satzteile, der langsame erste sowohl wie der lebhafte zweite, pflegten in der Zeit der Hochblüte der französischen Ouverturenkomposition wiederholt zu werden. Das Schlußgrave fehlt zuweilen. Der Unterschied von der neapolitanischen Ouverture liegt auf der Hand. Diese bestand aus drei im wesentlichen für sich geschlossenen Sätzen, jene aus zwei miteinander durchaus zusammenhängenden Teilen, die gleichsam einen einzigen Doppelsatz ausmachen. Die italienische hatte rauschenden, festlich erregten, glänzenden Charakter, jene sah ihre Bestimmung im Ausprägen eines pathetischen, hoheitsvoll gemessenen Ausdrucks. Beide spiegeln, hinsichtlich des Formwertes durchaus ebenbürtig, den unterschiedlichen Charakter der italienischen und der französischen Oper getreu wider. — Ansätze zur französischen Ouverturenform dieser Art finden sich bereits in den zahlreichen Ballets royeaux, die Anfang des 17. Jahrhunderts zur Aufführung kamen, doch erst Lully erhob sie (im Ballett *Alcidiane* 1658) zu der klassischen Form, in der sie nachher vom übrigen Europa (u. a. auch von Bach und Händel) nachgeahmt und erweitert wurde[2]).

---

[1]) Das ungemein häufige Vorkommen von Ausdrücken wie doux, doucement, viste (vite), fort, gay, lentement in den Partituren Lullys beweist, wie großen Nachdruck er auf richtiges, sinnentsprechendes Tempo und auf peinliche Nuancierung legte. Auch die Wirkung des Dämpfers auf Streichinstrumenten (er wird seinem Prinzip nach zuerst von Mersenne erwähnt) nutzt Lully, wo irgend es angeht, aus. So heißt es im *Triomphe de l'amour* beim Auftreten der Nacht in der Partitur: „Tous les instruments doivent avoir des Sourdines et jouer doucement, particulierement quand les voix chantent, et ne point, oster (ôter) les sourdines que l'on ne l'ait marqué."

[2]) H. Prunières, Notes sur les origines de l'Ouverture française, Sammelb. d. Int. Musik-Ges. XII (1910/11), S. 565 ff. mit Nachweisen.

Ein zweites gewichtiges Reizmittel der Lullyschen Oper lag in ihrem Reichtum an Tänzen und deren geschickter dramatischer Verwertung. In Tanz und Ballett hatte von jeher die französische Produktion ihr Bestes gegeben (s. oben S. 478)[1]), und Lully, der seine ersten Lorbeeren gerade auf diesem Gebiete errang, folgte nur der Tradition, wenn er Aufzüge, Ballette, Reigen, Ensemble- und Solotänze in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung stellte. Es wird geradezu Luxus damit getrieben. Sobald ein Trupp Menschen auf die Bühne kommt, gibt es eine sog. Entrée oder einen Marsch: Marche pour les bergers, Entrée des cyclopes, des démons o. ä., wobei so lange getanzt oder Reigen geschritten wird, bis es der Hauptperson einfällt, wieder in die Handlung einzugreifen. Um äußere Anlässe dazu war man nicht verlegen; wo die Handlung selbst nicht genügend Chöre und Chortänze hergab, ließ man allegorische Gestalten und personifizierte Leidenschaften eintreten: Chor der Träume, der Winde, der Vergnügen, Gefolge des Hasses, der Liebe, Genien des Friedens usw. Neben dem Ohre mußte um jeden Preis auch das Auge seine Freuden haben, und Lully war der Mann, beiden Organen zugleich zum Recht zu verhelfen. Das Hervorragendste bot er in jenen großen Chaconnen und Passacaglien, mit denen er Akte abzuschließen pflegte, — ungemein ausgedehnte Kompositionen von oft imponierender satztechnischer Faktur (Musterstücke sind die Chaconne aus *Roland,* die Passacaille aus *Persée* und die aus *Armide*). Sie zeigen, daß Lully die Künste des Kontrapunktes recht wohl beherrschte und bei allem Gebundensein an formelhafte, wenig individuelle Melodik gegebenenfalls doch von großen Gesichtspunkten aus zu disponieren verstand[2]). Eine

---

[1]) Vgl. die großartige „Collection Philidor" (beschrieben von W. v. Wasielewski in Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft I, 1885), die eine Fülle von französischen Tänzen vom 16. bis 18. Jahrhundert bietet.

[2]) Lully selbst war geschickter Choreograph und hielt auf strenge Zucht und Ordnung beim Theater. „Wenn sonst dem Lully ein Sänger oder eine Sängerin in die Hände geriet, da die Stimme ihm nur einigermaßen gefiel, so bemühte er sich selbst mit einem sonderlichen Ernst, denselben das theatralische Wesen beizubringen. Er wies ihnen mit Hand und Mund wie sie auftreten, ihre Aktion mit einer anständigen Art machen, die Geberden einrichten sollten" usw. „Unter seinem Regiment waren die Sängerinnen nicht 6 Monate im Jahr mit Heiserkeit geplagt, noch die Sänger viermal in einer Woche besoffen. Sie wurden ganz anders angeführt, und man sah damals nicht, daß gar Sängerinnen, so sich um die Hauptperson im Spiel gezanket, oder daß ein Paar Tänzerinnen, denen es um den Vortanz zu tun war, die Vorstellung einer Oper vier Wochen aufgeschoben hätten. — — Er forderte von keinem, weder Sängern noch Tänzern, auch von Frauenzimmern, nicht das geringste und hielt ihnen die Hände, daß sie auch an niemand anders etwas verehren, anbei nicht so freigebig mit ihrer Geschlechts-

Fülle anderer kleinerer Charaktertänze: Menuetts, Gigues, Gavotten, Rondeaus usw. beleben seine Partituren. Vom Orchester vorgespielt, werden sie häufig vom Chore aufgenommen und zu breiten Szenen ausgebaut; namentlich fängt seit Lully das Rondo an, als Mittel zur Entfaltung und Abrundung großer Chorszenen (z. B. bei Leichenfeiern, wie auch noch bei Gluck) benutzt zu werden. Niemand nahm damals Anstoß daran, daß es im Grunde doch höchst naiv sei, Furien, bevor sie den Helden durch Qualen ängstigen, eine Courante, Zephyrwinde, bevor sie die Heldin in Schlaf wiegen, eine Gavotte, Quellen, bevor sie das Zauberschloß unter Wasser setzen, eine Bourrée tanzen zu lassen. Auch die Lullysche Oper, wie jede öffentliche Institution unter Louis XIV., stand eben unter dem Zeichen der Zeremonie, der Hofsitte und Etiquette, — scheute sich ja der Monarch selbst nicht, inmitten seiner Schauspieler und Sänger mit seinem Gefolge die Schlußpassacaglien und Chaconnen in aller Förmlichkeit mitzutanzen. Das Glänzendste an Tänzen boten natürlich die spezifischen Ballettopern, die man ihrem Stoff nach in historische, heroische, moralische, geographische (ethnographische), poetische einteilte. Unter ihnen genossen vor allem die geographisch-ethnographischen Beliebtheit, weil man in ihnen Gelegenheit fand, allerlei absonderliche exotische Völkertypen (Chinesen, Mauren, Türken, Neger, Inder, Aegypter, Basken, Peruaner, Kannibalen usw.), aber auch Vertreter europäischer Nationen in Charaktertänzen zu bewundern (Hauptwerke dieser Gattung: Campra's *L'Europe galante* und Rameau's *Les Indes galantes*). In der Gruppe der „poetischen" Ballets trifft man am häufigsten allegorische Darstellungen der Jahres- und Tageszeiten, der verschiedenen Zeitalter, der vier Elemente (Hauptwerke: *Le Ballet des Saisons* von Pic und Colasse, *Les Éléments* von Lalande und Destouches) [1].

Resumieren wir die Ergebnisse dieser Skizze nochmals, so könnte gesagt werden: obwohl musikalisch verhältnismäßig arm und weniger kunstvoll als die italienische Oper mit ihrer prächtigen, blühenden Melodik und den weit ausladenden Gesangsformen, enthält die französische doch Elemente musikalischer Dramatik, die jene

gunst sein durften, wie man seitdem bei einigen wahrgenommen hat. Er hatte keine von ihnen zur Maitresse" usw. (Ehrenpforte a. a. O.) Im Jahre 1681 (Ballett *Le Triomphe de l'amour)* brachte Lully zum erstenmal Tänzerinnen auf die Bühne, ein Umstand, der nicht nur auf die geschäftliche Seite des Unternehmens gut einwirkte, sondern auch die Zahl der Tänze und Balletts noch zu vermehren geeignet war.

[1]) Als zeitgenössische Quelle hierzu ist wichtig das Werk des Père Ménestrier „Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du Théâtre", 1682.

entbehrte, darunter vor allem die ausgedehnte Mitwirkung des Chores. Schon daß Glucks Opernreform nicht an die italienische sondern an die französische Oper Lullyscher Abkunft anknüpfte, gibt einen bedeutsamen Hinweis, in welchen Teilen diese der andern überlegen war. Sie kam in vieler Beziehung der Idee eines wirklichen Musikdramas näher, und ein besseres Gleichgewicht zwischen Poesie, Musik, Szene und Dekoration gewährleistete eine weit höhere dramatische Gesamtwirkung. Wie die deutsche Oper von der italienischen nach Seiten der Gesangsmäßigkeit lernte, so lernte sie von der französischen hinsichtlich der musikalischen Redekunst und der Behandlung des orchestralen Teils, obwohl sie auf der Höhe ihrer Entwickelung unter Gluck und Mozart beide weit hinter sich ließ. In der Instrumentalmusik um 1680 war jedenfalls der französische Geschmack für ganz Deutschland maßgebend.

Lully behauptete noch lange nach seinem Tode die Herrschaft über die französische Bühne, zum Teil durch seine eigenen Werke [1]), zum Teil durch solche anderer Komponisten, die mit mehr oder weniger Abweichungen auf den von ihm bezeichneten Bahnen weitergingen. Zu ihnen gehört sein Schüler und Amanuensis **Pascal Colasse,** der sich den Stil seines Meisters so völlig zu eigen gemacht hatte, daß er dessen Fragment gebliebene Oper *Achille et Polyxène* vervollständigen konnte. Ihm jedoch sklavische Abhängigkeit von Lully vorzuwerfen, ist unberechtigt. Colasses beide Hauptopern *Thétis et Pelée* (1689) und *Enée et Lavinie* (1690) gehen bereits in vielem über die Opern jenes hinaus, sind von größerem Schwunge beseelt und führen zuweilen Instrumentalmassen (darunter Trompeten und Pauken) ins Feld, für die eine Folioseite von 13 Systemen kaum ausreicht. Seine Stärke liegt in der Situationsmusik, im Schildern furchtbarer Naturereignisse; doch hat er in der Szene der zweitgenannten Oper, wo der Schatten der Dido der Lavinia erscheint, auch tiefere Saiten anzuschlagen gewußt. Colasse war 1649 geboren, wurde Kammer- und Kapelldirektor Ludwigs XIV. und sah von 1687 bis 1706 zwölf seiner Opern über die Bühne gehen. Außerdem hat er verschiedene geistliche Musiken gesetzt und würde wohl noch mehr gearbeitet haben, wenn nicht schließlich das Suchen nach dem Stein der Weisen ihm den Kopf verdreht hätte. Er starb 1709. — Auch Lullys Söhne, Louis und Jean

---

[1]) Sein *Thésée* wurde noch 1778 gegeben.

Louis, machten sich als Opernkomponisten bekannt[1]). Ein Landsmann Lullys, der vortreffliche Gambist Teobaldo de Gatti aus Florenz, eiferte ihm nach in seinem „heroischen Pastorale“ *Coronis* 1691 und in *Scylla* 1701. Ebenfalls von Haus aus Gambenvirtuose war **Marin Marais** (1656—1728), ein sehr tüchtiger und begabter Musiker, dessen Gambenkompositionen auch im Auslande in hohem Ansehen standen[2]). Größeren Erfolg als seine erste Oper *Ariane et Bacchus* (1696) hatte *Alcyone* (1706), die bis 1771, mit immer wechselnden neuen Einlagen versehen, ein Lieblingsstück der Pariser blieb und diese ihre Beliebtheit vor allem der im dritten Akte vorkommenden Programmsinfonie „Le tempête“ und einzelnen machtvollen Chören verdankte[3]). Gewisse Anklänge an die Musik des Italieners Carissimi (S. 351) beweisen übrigens, daß Marais mit italienischer Musik wohl vertraut war: die Strenge und die nicht zu leugnende Steifheit des Lullyschen Stils hat größerer Biegsamkeit in der Melodie und Modulation Platz gemacht.

In die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts und zwischen die Erstaufführungen der beiden Marais'schen Opern fällt einer der berühmten literarischen Kämpfe, die man in Frankreich um die Oper führte, angeregt durch das zunehmende Bekanntwerden italienischer Schöpfungen. Ein gewisser Abt Raguenet, der 1698 Italien besucht hatte, veröffentlichte 1702 eine Schrift „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et l'opéra“ (mit deutscher Übersetzung bei Mattheson, Critica musica, S. 105 ff. abgedruckt), in der er den Mechanismus und die vielen Unwahrscheinlichkeiten der französischen Oper angriff und seinen Landsleuten die italienische Oper als Vorbild empfahl. Drei Jahre später (1705) erschien eine temperamentvolle Gegenschrift von Lecerf de la Vieuville de Freneuse „Comparaison de la musique italienne et de la musique française“ (der dritte Teil 1706), worin Raguenets Beweise gleichsam ad absurdum geführt und Berechtigung und Bedeutung der französischen Nationaloper nachgewiesen werden. Diese beiden bekannten Schriften zogen eine erregte Diskussion nach sich, nicht nur über die Gattung der Oper, sondern über die Musik, ihren Wert und ihre Wirkungen überhaupt. Ungezählte Abhandlungen und Aufsätze ästhetischer Natur erschienen, zum Teil von geschwätzigen Dilettanten, zum Teil von philosophisch Geschulten abgefasst, und bilden eine Literatur, wie sie keine zweite Nation in der gleichen Zeit hat entstehen sehen. Jedes neue Ereignis im Pariser Musikleben entfachte den Streit aufs neue. Erst mit dem Siege der Gluckschen Opern in Paris fand er ein gewisses Ende.

---

[1]) Als Frucht gemeinsamer Arbeit erschien 1688 das Opéra-ballet *Zéphire et Flore*. Der ältere Louis brachte 1690 einen *Orphée*, von dem freilich die spitze Zunge der Pariser meinte, es sei eher ein „Morphée“.

[2]) Über seine Vervollkommnung der Gambe s. oben S. 264.

[3]) Wie weit man 1706 bereits über Lullys schlichte Chorbehandlung hinausgeschritten war, zeigt der Matrosenchor „La mer est en fureur“, der sich der obengenannten Gewittersymphonie anschließt.

Eingehendes hierüber wie über die französische Musikauffassung vor und nach 1700 bei J. Ecorcheville, De Lully à Rameau (1690—1730), Paris 1906.

Als direkter Schüler Carissimis wirkte **Marc' Antoine Charpentier** (1634—1704) lange Zeit als Kapellmeister bei den Jesuiten in der Rue Saint-Antoine. Als Opernkomponist ist er nur zweimal (u. a. mit *Médée* 1693) aufgetreten. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag auf dem Gebiete des Oratoriums, das er an der Hand von achtzehn, den Oratorien Carissimis getreulich nachgebildeten lateinischen Werken zum erstenmal nach Frankreich überführte, und in der Kirchenmusik (Messen, Motetten, Psalmen, Kantaten von nicht gewöhnlichem Wert). — **Henri Desmarets**, 1662 geboren, nachmals einer der vier Kapellmeister, welche 1683 an der königlichen Kapelle von Versailles angestellt wurden (die anderen drei waren Colasse, La Lande und Minoret), später Kapellmeister Philipps V. von Spanien, dann des Herzogs von Lothringen in Luneville, wo er 1741 starb. In seinen neun Tragédies und Balletopern tritt ein schönes Talent zutage. Es findet sich in der mit André Campra zusammen gearbeiteten *Iphigenie en Tauride* (1704) eine Arie — es ist die mit den Worten „Phantômes de nuit" beginnende der Iphigenie im ersten Akt —, die im Pathos und in der Wahrheit des Ausdrucks bereits stark an Gluck erinnert. Eine Anzahl gut gearbeiteter Passacaglien und Chaconnen (z. B. am Schlusse von *Venus et Adonis* 1697, das auch sonst durch schöne und feierliche Stücke fortgeschrittenen Stils hervorragt), lassen Lullys Vorbild erkennen. Madame de la Guerre (Elizabeth Claude Jacquet, 1669—1729, Gattin des oben S. 479 genannten Organisten La Guerre), eine frühreife, begabte Klavierspielerin, trat 1694 mit einer Oper *Céphale et Procris* hervor (außerdem ein Tedeum, Kantaten und Klavierstücke). Bertin de la Doué (1680—1745) brachte mehrere Opern, von denen sich *Ajax* (1716) durch eine der beliebten Meersturmszenen und hübsche Tänze (Gavotten, Musetten) länger hielt. Charles Hubert Gervais (1671—1744; *Méduse* 1697; *Hypermnestre* 1716), Jean Josephe Mouret (1682—1738, Hauptwerk: *Ariane* 1717; außerdem Komödienmusiken), François Francoeur (1698—1787; ausgezeichneter Violinspieler; zehn Opern mit dem Geiger J. F. Rebel zusammen), Michael Monteclair, de la Coste, später J. C. Mondonville (1711—72) schliessen sich an, ferner Michel de la Lande, André Cardinal Destouches und André Campra,

deren Werke zu größerer Bedeutung gelangten. **De la Lande** (Lalande), 1657 geboren, zuerst Kapellknabe in Paris, später angesehener Klavier- und Orgelspieler und Kapellmeister der Kapelle in Versailles, genoss vornehmlich als Komponist von Motetten Ruf, von denen 60 auf Kosten des Königs 1729 in Prachtausgabe gedruckt wurden. Ausser kleinen Balletmusiken für die Hoffestlichkeiten schrieb er einen Teil des großen Opernballets *Les Eléments* (1721), deren anderer Teil von Destouches herrührte, — ein interessantes Stück voll lustiger und ernster Charaktertänze, das seine Zugkraft bis 1742 bewährte. **André Cardinal Destouches,** 1672 in Paris geboren, bei den Jesuiten in Paris erzogen und von diesen auf eine Missionsreise nach Siam mitgenommen, wurde 1692 Soldat, quittierte jedoch 1696 den Militärdienst und widmete sich unter Campra dem Musikstudium. Ein Jahr später debutierte er mit Glück mit *Issé* und ließ bis 1726 im ganzen zehn Opern folgen[1]). Im Jahre 1749 starb er, nachdem er 1718 Surintendant der Königl. Musik geworden war. Unter seinen Opern, die den nach-Lullyschen Typ in der Gestalt wie ihn Marais, Lalande und de la Doué pflegten, rein und vorteilhaft ausprägen, wurde besonders *Omphale* (1701) bekannt. Denn an eine nach langem Zwischenraum wieder aufgenommene Vorstellung dieser Oper im Jahre 1752 knüpft sich der in diesem Jahre unter dem Namen „Streit der Buffonisten und Antibuffonisten" ausgebrochene Parteikampf, in dem Rousseau eine so hervorragende Rolle spielte (s. unten).

Unstreitig der erfolgreichste und begabteste von diesen Tonsetzern war **André Campra,** 1660 in Aix-en-Provence geboren, 1678 zum Priester geweiht, 1681 auf drei Jahre Kirchenkapellmeister zu Arles (nicht Toulon), dann in Toulouse, endlich (1694) in Paris, wo er 1744 starb. Erst kurz vor 1700 wandte er sich der Opernkomposition zu. Was er zuvor geschaffen, bewegte sich im Rahmen der Kirchenmusik (Messen, Motetten)[2]), die er auch später nicht ganz aufgegeben hat. Seine beiden ersten Bühnenstücke, die Balletts *L'Europe galante* (1697) und *Le Carnaval de Venise* (1699) liess er, um seines geistlichen Amts nicht verlustig zu gehen, unter dem Namen seines jüngeren Bruders Joseph aufführen, obwohl man sehr bald den wahren Sachverhalt durch-

---

[1]) K. Dulle, André Cardinal Destouches, ein Beitrag zur französischen Operngeschichte, Dissertation, Leipzig 1909.

[2]) Vgl. die aufschlussreiche Studie von L. de la Laurencie, Notes sur la eunesse d'André Campra, in Sammelb. d. Int. Musik-Gesellsch. X (1908/09).

schaute und an Spottversen nicht sparte. Für das erstgenannte Stück hatte der ausgezeichnete Klavierspieler Marchand einzelne „Airs italiens" komponiert. Beide Werke hatten nicht nur wegen ihrer ausnehmend graziösen Lieder und Tanzsätze, sondern auch des Stoffes wegen einen vollen Erfolg. Italienisches, insbesondere wohl auch venetianisches Milieu war den Franzosen zwar schon von den Vorstadtbühnen her bekannt, wo seit langem italienische Truppen mit Singspielen gastierten. Nun aber erschien italienisches Leben und Treiben — voran die venetianische Karnevalsfeier, von der so viele Italienreisende erzählt hatten — auch im Rahmen der großen Oper, und es scheint, dass dieses Milieu einen allgemeinen romantischen Zauber ausübte. Campra selbst hat es noch ein zweites Mal und mit noch mehr Glück in die Oper hereingezogen, in den 1710 zum erstenmal gegebenen, ungezählte Male wiederholten *Fêtes vénétiennes.* Dieses Werk sowohl wie auch schon die vorangegangenen gehören zu jener Gruppe von Schaustücken, die man „Spectacles coupés" zu nennen pflegte. Sie stellten sich nicht als eine zusammenhängende, logisch durchgearbeitete dramatische Handlung dar, sondern bestanden — und damit kamen sie einem Publikum entgegen, das nicht immer nur fünfaktige ernste Tragödien hören wollte — aus mehreren nur lose zusammenhängenden dramatischen Bildern oder Szenen, in denen der Tanz eine Hauptrolle spielte[1]). So bestehen z. B. die *Fêtes vénétiennes* aus fünf solcher Szenen: 1. Les devins de la place de St. Marc (Wahrsagerszene auf dem Markusplatz); 2. L'amour saltimbanque (Seiltänzerliebe); 3. L'opéra; 4. Le bal (Maskenball im Palazzo Grimano); 5. Les serenades et les joueurs. Die Personen wechseln in den einzelnen Teilen, einige kommen mehrmals vor. Sind nun freilich die Italiener, die Campra hinstellt, eigentlich geborene Franzosen, so versäumte er doch nicht, wenigstens hier und da etwas Lokalkolorit anzuwenden in Gestalt wirklich italienisch gesungener Lieder und gehäufter Koloraturen. Aber nicht hierin, sondern in den kurz und treffend hingestellten kleinen Genreszenen mit realistischer Färbung zeigt sich Campras Talent, ferner dort, wo es galt, komisch zu sein wie in der Gesangsstundenszene des 3. Teils und in der Eifersuchtsszene, die sich im 4. Teil zwischen dem Musik- und dem Tanzmeister abspielt. Ungezählte

[1]) Man könnte mit einiger Einschränkung auf Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" als auf ein jüngeres Beispiel dafür hinweisen.

lustige melodiöse Entrées, Airs, Marches und hübsche, absichtlich übertriebene instrumentale Programmschilderungen beleben das kultur- und kunsthistorisch wichtige Werk, mit dem Campra als einer der ersten ein Stück zeitgenössischen Volkslebens auf die Bretter der grossen Oper brachte. Unter seinen Tragédies lyriques genossen *Tancred* (1702) und *Hesione* (1700) den meisten Ruf, erstere nicht nur wegen ihrer schönen Arien und ihres dramatischen Aufbaus, sondern auch weil die Hauptrolle der Clorinde zum erstenmal einem Alt übergeben war [1]), letztere wegen einer instrumentalen Gewitterschilderung und ebenfalls edler Sologesänge.

Einige der zuvor genannten Tonsetzer waren noch am Leben, als 1733 die erste Oper von Rameau, *Hippolyte et Aricie,* zur Aufführung kam. Dieses Jahr bezeichnet den Anfang eines zweiten wichtigen Abschnitts in der Geschichte der französischen Oper.

Jean Philippe Rameau war 1683 zu Dijon in der Provinz Bourgogne geboren, Sohn des Organisten an der dortigen Hauptkirche, Jean Rameau. Schon als Knabe zeigte er großen Scharfsinn und außerordentliches Talent für Orgelspiel und Kontrapunkt, und soll bereits mit 14 Jahren Fugen mit mehreren Themen frei am Instrument durchgeführt haben. Sein Charakter offenbarte sich bald als ein Gemisch von guten und schlimmen Eigenschaften. Bei allem, was er angriff, von einem brennenden Ehrgeiz gestachelt, trotzig, leidenschaftlich und leichtsinnig, verließ er das Haus seiner Eltern, ging 1701 nach Mailand und schloß sich einer herumziehenden Operntruppe an, mit der er 1702 nach der Heimat zurückkehrte. Nach kurzen Aufenthalten als Organist in Avignon und Clermont (an der Kathedrale) setzte er sich 1706 in Paris fest, wo er seine ersten „Pièces de clavecin" veröffentlichte. 1715 trieb es ihn abermals fort, und zwar nach Dijon, Lyon, Clermont, dessen Stille und Weltabgeschiedenheit ihn reizten, sein früh erwachtes Talent für musiktheoretische Spekulation auszubilden, bis endlich das Jahr 1723 ihn ständig an Paris fesselte. Hier begannen nun zunächst die Ergebnisse seiner theoretischen Studien der letzten Jahre ans Licht zu treten, und zu dem Rufe eines ausgezeichneten Organisten kam alsbald der eines gründlichen, gelehrten Harmonikers. Seine für die Systematik der Harmonie epochemachenden Arbeiten kommen in Kap. XVII noch näher zur Sprache. Der Oper wandte

---

[1]) Sie wurde von einer Mlle. Maupin gesungen. Näheres bei A. Pougin, André Campra, 1861; derselbe in der Zeitschrift Le Ménestrel, Jahrgang 47, No. 15.

sich Rameau erst 1733, also in seinem 50. Lebensjahre zu [1]). Seine Tatkraft und Energie war noch keineswegs geschwächt, denn auf sein erstes Musikdrama, *Hippolyte et Aricie,* wozu der Abbé Pellegrin den Text geliefert hatte, folgten bis zu seinem Tode (1764) mit Einschluß der Ballete noch 21 andere [2]). Das Erscheinen seines dramatischen Erstlings brachte ganz Paris in Aufruhr; man fand Neuerungen darin, die den noch immer zahlreichen Anbetern Lullys als Angriffe gegen die Traditionen der französischen Nationaloper erschienen und folglich heftige Gegnerschaft erweckten. Doch legte sich der Sturm, als man einsah, daß Rameau keineswegs Lully stürzen und das nationale Gepräge der französischen Oper verwischen wollte, sondern vielmehr auf den Prinzipien ihres Begründers weiter zu bauen beabsichtigte. Sein Opernstil ist auch wirklich nur eine Erweiterung des von Lully begründeten, wenn auch merklich vermischt mit italienischen Elementen; „denn", sagt Marpurg [3]), „ist nicht der Geschmack des Hrn. Rameau da, wo er nicht Lully'sch sein will, ungefähr der eines Bononcini?", also eines der Hauptrepräsentanten der italienischen Oper unmittelbar nach Scarlatti. Das ist freilich nicht ganz wörtlich zu nehmen. Denn Rameau ist und bleibt stets Vollblutfranzose, auch wo er die Italiener kopiert. In seinen Opern herrscht derselbe rezitierende Ausdruck, dasselbe Streben nach Wortpathos wie bei Lully, und hier wie dort erscheint die Rezitation streng gemessen, auch im Takt ebenso häufig wechselnd. Überall gleichfalls kleine, knappe Formen. Aber Rameaus Deklamation ist noch schärfer und pointierter und seine Rhythmik jene kurzgliederige, straffe, oft bis zum Outrierten rhetorisch zugespitzte, die noch gegenwärtig ein Charakteristikum der französischen Oper ausmacht. Wieviel dabei Rameau den Italienern verdankte, ist noch nicht festgestellt. Greifbare Einflüsse finden sich nur im Bereich der Koloraturen und Verzierungen, die Rameau gleich seinen unmittelbaren Vorgängern (z. B. Marais) keineswegs verschmähte. Bisweilen finden sich auch da capo-Arien nach italienischem Muster (z. B. die Arie „Aimez-vous sans cesse" am Anfang des zweiten Aktes von *Zoroastre*; die Arie „Nature, amour"

---

[1]) Eine Oper *Samson* war bereits 1732 im Privatkreise zur Aufführung gekommen, aber von der Académie royale wegen des biblischen Stoffes nicht angenommen worden.

[2]) Eine monumentale Gesamtausgabe der Werke Rameaus, die Opern inbegriffen, erscheint seit Jahren in Paris. Biographien schrieben u. a. L. de Laurencie (1908) und L. Laloy (1908).

[3]) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 92.

an der gleichen Stelle von *Castor und Pollux)*, in denen dann für gewöhnlich auch die Instrumente mit einem gewissen italienischen Schwung geführt sind. Weit über Lully hinaus geht Rameau in der Größe und Schärfe des dramatischen Ausdrucks. Er gehört zu den vier oder fünf ganz großen Dramatikern, die die Musikgeschichte als Muster aufzustellen pflegt: Monteverdi, Rameau, Gluck, Wagner, — ja Gluck ist ohne Rameaus Meisterwerke überhaupt nicht denkbar. Diese seine Größe liegt einmal in der kühnen, leidenschaftlichen Steigerung, die er den Hauptgesängen seiner Helden mitgibt, zum andern in der wirkungsvollen dramatischen Chorbehandlung, und drittens in der Virtuosität, instrumental zu schildern und zu charakterisieren. Es gibt Stellen in Rameaus Opern (vor allem in *Dardanus*, 1739, und *Zoroastre*, 1749), in denen das unvergleichliche Zusammenspiel von Chor, Soli und Orchester noch heute starke Wirkungen hervorbringen würde, so etwa in der Schlußszene des vierten Aktes der zuletzt genannten Oper, wo auch Solostimmen zu dem lebhaften Ensemble treten. Dazu kommt eine oft ganz neue, damals als unverständlich und barock verschrieene Harmonik[1]) und eine Instrumentation von zuweilen genialer Eingebung. Vielleicht die wertvollsten Belege für sein Talent plastischer Schilderung sind Szenen, in denen Naturstimmungen zum Ausdruck kommen. Hier zeigt sich der Sohn des Zeitalters Rousseaus. Eine Reihe bis dahin ungeahnter Klänge, mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht, stehen in seinen Partituren (z. B. der Beginn des zweiten Aktes von *Zoroastre* mit der Schilderung des anbrechenden Morgens bei „Il paroit, son éclat a fait pâlir l'aurore"; das Parzentrio im zweiten Akt von *Hippolyte et Aricie)*. Lebhafte, meist streng programmatisch entworfene Ouverturen gehen den Opern voran, Stücke, deren von Lullys Formen und Inhalten abweichender Charakter einst lebhaft diskutiert, zuerst abgelehnt, dann als glückliche Neuerungen anerkannt wurden[2]).

---

[1]) Ein auf den „destillateur d'accords baroques" bezügliches Epigramm lautete:

Si le difficile est le beau, | Mais si le beau par aventure
C'est un grand homme que Rameau; | N'était que la simple nature,
Que petit homme que Rameau.

[2]) Über Rameaus reformatorische Eingriffe in das Wesen der Ouverture s. d'Alembert, De la liberté de la musique. Nach diesem habe Rameau in der Ouverture zu *Zaïs* (1748) das Wogen des Chaos, zu *Pygmalion* (1748) das Meißeln des Bildhauers, zu *Naïs* (1749) den Titanenkampf, zu *Acante et Zephise* (1751) ein Feuerwerk, in *Platée* (1749) Naturstimmen zu schildern unternommen.

Aber auch im Ballett war Rameau groß. Ihm verdankt er vielleicht seine populärsten Erfolge. Als 1735 *Les Indes galantes* über die Bühne gegangen waren, pfiff bereits am nächsten Tage halb Paris die graziösen, koketten, zierlichen, eingänglichen Gavotten, Rondeaus und Entrées der Oper. Sie blieb Rameaus Meisterwerk in diesem Genre, obwohl mehrere andere ebenfalls Beifall fanden. Die Tanz- und Ballettmusik Rameaus[1]) ist der Inbegriff des melodisch und rhythmisch Pikanten, Zierlichen, Charakteristischen. Trotzdem jeder seiner Tanzsätze den äußeren Typ der betreffenden Tanzform (Gavotte, Musette, Rigaudon, Tambourin, Bourrée, Courante usw.) völlig rein ausprägt, sind sie doch inhaltlich untereinander sehr verschieden, und zuweilen hat man den Eindruck, als sei die gerade gewählte Tanzform nur der zufällige äußere Rahmen für ein dem Stimmungsleben entnommenes poetisches Augenblicksbild. In dieser Kunst war Couperin mit seinen Klaviersuiten vorausgegangen. Rameau erwies sich als sein geistig ebenso hoch stehender, selbständiger Schüler und lieferte mit jenem zusammen die Tanzmodelle für das gesamte damalige Europa. Die Art z. B. wie J. S. Bach, Telemann u. a. die Suite behandeln, weist offenbar auf Rameau und seine Schule.

Die anfangs kühle Aufnahme Rameaus seitens des französischen Publikums machte sehr bald begeisterter Verehrung Platz, und man zögerte nicht, ihm auf dem Parnaß die Stelle neben dem vergötterten Lully einzuräumen. Aber noch bei seinen Lebzeiten sollte ihm und der französischen großen Oper ein Gegner erwachsen, ein schlimmerer, als er unter den Satirenschreibern und ehemaligen Anhängern Lullys jemals einen gehabt hatte — die italienische *Opera buffa* nämlich, die nach Paris herüberkam, und die im Anschluß daran entstehende französische *Komödien-* oder *komische Oper (Opéra comique, Operette)*. Im Jahre 1752 stellte sich eine Truppe italienischer Buffonisten in Paris ein, erhielt die Erlaubnis, komische Opern zu spielen und machte außerordentliches Glück, namentlich mit dem Intermezzo *La serva padrona* des Pergolesi, dem noch dessen *Maestro di Musica* und verschiedene andere ähnliche Stücke von Orlandini, Cocchi, Leo usw. folgten. Paris spaltete sich nun in zwei Parteien, von denen die eine für die Nationaloper, die andere für die Italiener eintrat. Auf

[1]) Eine Anzahl Neuausgaben (darunter Zusammenstellungen einzelner Tänze zu ganzen Suiten) sind in den letzten Jahren mehrfach erschienen. Vgl. übrigens dazu auch Diderots, von Goethe übersetzte Novelle „Rameaus Neffe.“

seiten der letzteren standen Männer wie Rousseau und Diderot. Rousseau schwärmte für die italienische Musik und behauptete in seiner *Lettre sur la musique française* 1753, daß die französische Sprache für Musik nicht geeignet, mithin eine französische Gesangmusik und Oper überhaupt unmöglich sei; die Arien und Rezitative der Franzosen seien eigentlich gar keine Arien und Rezitative, und ihre Harmonien nur verkehrt angewandte Schulübungen — wofür ihm von den französischen Operisten mit Schlägen und Messerstichen gedroht wurde. Im Jahre 1752 brachte er selbst ein Singspiel im italienischen Geschmack (aber in französischer Sprache!), le *Devin du Village,* mit großem Beifall auf die Bühne, als praktisches Beweismittel für die Vorzüge der italienischen Musik vor der französischen [1],. Man fand großes Wohlgefallen an dem Gesangsreichtum und der durchsichtigen, einfachen Harmonie der Italiener, an der größeren Freiheit, mit der sich in den lustigen italienischen Stücken die Musik im Gegensatze zu der stabil gewordenen französischen Musiktragödie bewegte, an der Klarheit und Anschaulichkeit ihrer Formen, an der Vortrefflichkeit der italienischen Sänger im Vergleich zu der noch im Argen liegenden Gesangskunst bei der französischen Oper [2]). Nun kam es zu erbitterten und langwierigen Kämpfen zwischen den Anhängern der Opera buffa

---

[1]) Eine Zeitlang trug man sich mit dem Verdacht, die Musik dieser Operette sei gar nicht von Rousseau; wie es scheint, mit Unrecht. Seine Oper *Les Muses galantes* vom Jahre 1745 hatte keinen Erfolg gehabt. Mit mehr Glück machte er in seinem *Pygmalion* den Versuch, durchaus gesprochenen Dialog mit Musik zu begleiten, eine Gattung dramatischer Stücke, die man von da an *Melodrama*, auch *Mono-* oder *Duodrama* nannte und auch in Deutschland einige Zeit hindurch gerne sah (Kap. XIX). Der *Pygmalion* erschien zu Paris 1773 in Partitur; *Le Devin du village ebd.* in verschiedenen Ausgaben, 6 *nouveaux airs du Devin du Village* und Fragmente aus *Daphnis* und *Chloé* ebd. 1780. Auch eine Sammlung Lieder und Romanzen Rousseaus ist im Druck erschienen. Zusammenfassendes über seine Tätigkeit als Komponist, Musikschriftsteller und Lexikograph (Dictionnaire de musique, 1764) bei Alb. Jansen, Jean Jaques Rousseau als Musiker. 1884.

[2]) Quantz, der im August 1726 nach Paris kam, sagt von der dortigen Oper: „Ungeachtet mir der französische Geschmack nicht eben unbekannt war, und ich ihre Art zu spielen sehr wohl leiden konnte: so gefielen mir doch in ihren Opern weder die aufgewärmten und abgenutzten Gedanken ihrer Componisten, und der geringe Unterschied zwischen Recitativ und Arien, noch das übertriebene und affectirte Geheul ihrer Sänger und besonders ihrer Sängerinnen. An schönen Stimmen fehlte es den französischen Sängerinnen nicht; wenn sie dieselben nur recht zu brauchen gewußt hätten. Die Action, wozu die französische Nation besonders aufgelegt ist, die Auszierung der Schaubühne und die Tänze, waren eigentlich das, worin der grösste Glanz ihrer Opern bestand. Das Orchester war damals schlecht und spielte mehr nach dem Gehör und dem Gedächtniss, welches der mit einem grossen Stocke vorgeschlagene Tact in Ordnung halten musste, als nach den Noten" usw.

(Buffonisten) und denen des Lully und Rameau, d. h. der französischen Nationaloper *(Antibuffonisten)*. Zwar mußten die Italiener nach zwei Jahren endlich aus Paris weichen, doch klangen ihre anmutigen, verlockenden Töne in den Herzen ihrer Verehrer fort, die nun immer mehr nach einer Auffrischung der französischen Musik durch Aufnahme italienischer Elemente trachteten. Von den starren Fesseln der großen Oper fühlte man sich gedrückt, seit man die Leichtlebigkeit der italienischen Musikkomödie kennen gelernt hatte [1]).

Eine Art komischer Singspiele gab es auch in Frankreich schon lange. Bereits 1678 spielte eine Gesellschaft Alard und Maurice [2]) in Buden auf den Märkten zu St. Germain ein aus rohem Spaß, kümmerlichem Dialog, Tänzen und Musik zusammengewürfeltes Stück, *La force de l'amour et de la magie*. Andere Harlekinaden folgten, darunter auch Stücke aus der später in Frankreich zu so großer Beliebtheit gelangenden Gattung der „Parodien" ernster Schauspiele (z. B. 1692 der Lullyschen *Armide*). Zunächst nahmen sich freilich nur die Vorstadtbühnen (de Saint Germain, de Saint Laurent, de la Foire) dieser harmlosen Stücke an, nicht ohne von dem eifersüchtigen Institut der Académie royale verfolgt zu werden, die von Lully her das Patent besaß, ganz allein im Lande musikalische Dramen (d. h. mit gesungenem Dialog) aufzuführen. Die Vorstadtbühnen halfen sich eine Zeitlang mit sogenannten *Pièces à la muette*, d. h. Vorstellungen, in denen nicht gesungen, sondern nur gespielt wurde. Kam ein Lied vor, so wurden große Zettel (sogenannte *Écriteaux*) mit dem Text von der Bühne herabgelassen und die Zuschauer aufgefordert, ihn nach dieser oder jener bekannten Melodie abzusingen. Auf diese Weise

---

[1]) Dieser Buffonistenstreit hat eine enorme Literatur gezeitigt und ist des öfteren historisch dargestellt worden. Die erfolgreichsten Pamphlete rührten her von dem Baron Grimm (Lettre sur Omphale, 1752; vor allem die Satire: Le petit prophète de Boehmischbroda, 1753); Diderot (Lettre sur les bouffonistes, La guerre de l'Opéra); Rousseau (Lettre sur la musique française, 1753). Ein großer Teil der Schriften (meist in Briefform mit bissigen Anspielungen) geht freilich über seichtes ästhetisierendes Geschwätz nicht hinaus und ist bedeutungslos geworden. Unter den geschichtlichen Darstellungen seien erwähnt: A. Pougins Artikel im Supplement zur Biographie universelle von Fétis; Anonymus, La querelle des bouffons (1863); Jules Cartez, Grimm et la musique de son temps (1872); Ad. Jullien, La musique et les philosophes au 18me siècle (1873); A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker (1884, vorzüglich); E. Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert (1903). Von Bedeutung ist ferner der Aufsatz von H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle (1903, Jahrb. der Musikbibl. Peters).

[2]) Hillers Wöchentliche Nachrichten, Leipzig, III, Anhang 94.

umging man schlau das Verbot der Académie und hatte die Genugtuung jedesmal ein volles, beifalls- und sangeslustiges Parkett zu sehen. Die gesungenen Lieder bestanden aus bekannten, volkstümlichen Melodien, denen entsprechende neue Texte untergelegt waren (Vaudevilles, Couplets). Zuweilen erschien auch neue Musik dazu (z. B. von J. Claude Gilliers, von dem sich eine große Zahl Airs und Vaudevilles von 1696 bis 1708 gedruckt erhalten haben). Auf die Dauer aber konnten sich die Vorstadtbühnen mit diesen halb improvisierten Stücken nicht durchsetzen, und es war ein Glück für sie, daß man ihnen 1712 wenigstens den gesprochenen Dialog wieder freigab. In diesem Jahre nahm das Théâtre de la Foire den Namen „komische Oper" an und eröffnete die Spielzeit mit *Arlequin Mahomet* von Lesage. Späterhin erhielten verschiedene Truppen Erlaubnis und Privilegien, komische Schauspiele, aus Tanz, Gesang und Musik bestehend, aufzuführen, was mit verschiedenen Unterbrechungen bis 1747 fortging. Alsbald kamen die Italiener, unter deren Einfluß die französische Operette neue Form und Gestalt annahm. Doch unterschied sie sich von der italienischen *Opera buffa* dadurch, daß nicht, wie in dieser, alles gesungen wurde, sondern auch gesprochener Dialog vorkam, — im ganzen war es „ein Ding, das eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt, was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts sein kann" (Hiller a. a. O. 95). Der ausgezeichnete Librettist Lesage, dem die französische Operette die Einbürgerung des Zauberhaften, märchen- und sagenhaft Romantischen verdankt, wurde abgelöst von dem ebenfalls begabten und routinierten Charles Simon Favart, der die Vaudeville-Operette zur typischen Opéra comique ausbaute und seit 1740 unumschränkter Herrscher im Fache des komischen Genres blieb [1]). Schon 1742 wagte man eine dreiaktige Musikkomödie (Comédie lyrique), die über bloßen Vaudevillegesang hinausgriff: *Les amours de Ragonde ou les soirées de village*, zu der Jean Joseph Mouret die Musik geschrieben hatte. Andere Versuche folgten, darunter 1753 ein Stück, dessen aus Lafontaine gezogenes Sujet von Vadé bearbeitet und von Dauvergne (d'Auvergne) komponiert worden war. Dieses Stück, an dem man den schönen Dialog, das Natürliche des Ausdrucks in der Dichtung,

---

[1]) Über seine Bedeutung und die seiner Frau, der geschätzten Sängerin Favart, s. A. Pougin in der Zeitschrift Le Menestrel, Paris 1910.

die Munterkeit, den Reichtum an Einfällen und das harmonische Akkompagnement in der Musik lobte, hieß *Les Troqueurs*. Als die Italiener weg waren, suchte man zusammen, was sie von ihrer Musik zurückgelassen hatten und legte französische Texte unter. So wurde z. B. 1754 die *Serva Padrona (*als *La servante maitresse)* so übersetzt, daß man die Musik Pergolesis beibehalten konnte. Im nächsten Jahre trat Favart mit *Ninette à la cour* heraus, wozu ein Neapolitaner aus der Schule des Durante, Egidio Romoaldo **Duni**, geboren 1709, die Musik setzte. Duni siedelte 1757 ganz nach Paris über, nachdem er sich in Italien einen guten Namen erworben, in Rom 1735 sogar mit seiner Oper *Nerone* die *Olympiade* des Pergolese besiegt (S. 421) und seinen Ruf auch nach Spanien, England und Frankreich ausgebreitet hatte. Für Paris schrieb er eine Reihe Operetten[1]), deren leichte und angenehme Melodien mehreren derselben auch auf deutschen Theatern, und dem *Peintre amoureux* selbst in Italien Aufnahme und Beifall verschafften. Auf höherem Niveau stehen namentlich *La fée Urgèle* (1765) und *L'île des foux* (1760), die mit Glück das bürgerliche Mileu mit romantischen Zutaten ausputzen und damit beweisen, daß die Richtung des Italieners Gozzi (S. 476) auch in Frankreich eingeschlagen wurde. Dunis Stärke liegt in der Sicherheit, mit der er komische Situationen zu packen und durch lebhaft malende Orchesterbegleitung anschaulich zu gestalten weiß. Seine Melodik ist eine Vereinigung von italienischer Süße und französischer Grazie.

Unter den Händen begabter Dichter wie Favart, Sedaine und Marmontel nahm die französische Operette nun eine Gestalt an, in der sie sich, wenigstens dem Text nach, nicht nur über die bis auf Piccini noch ziemlich burleske italienische *Opera buffa* erhob, sondern auch vorteilhaft auf die Entwickelung der übrigen französischen Musik einwirkte. Die mythologischen Stoffe wurden abgeworfen; man wählte, unter dem Einflusse des von Beaumarchais und Diderot ausgebildeten bürgerlichen Dramas, auch für die komische Oper Hergänge aus dem bürgerlichen, besonders dem ländlichen und Naturleben oder der näher liegenden Geschichte, deren Empfindungskreis dem Publikum zugänglicher war und deren Gestalten mehr als die todkalten Schatten der Mythologie Befähi-

---

[1]) Außer *Ninette à la cour*, 1775, war am erfolgreichsten *Le Peintre amoureux de son modèle* (wahrscheinlich nach einem italienischen Stück *Jl pittore innamorato*); er schrieb noch siebzehn andere, bis im Jahre 1770 seine letzte *(Thémire)* erschien. Italienische Opern hat er einschließlich des *Nerone* zwölf hinterlassen.

gung zeigten, gleich Lebendigen unter Mitlebenden zu wandeln. Behauptete die Operette auch keineswegs die Höhen des Seelenlebens, der Gesellschaft oder Geschichte, so lag in ihrem Verhältnis zu der Zeit, in der sie entstand, doch mehr Wahrheit und Berechtigung als in der antikisierenden Musiktragödie mit ihren hohlen Masken. Die Opéra comique gab mehr den natürlichen Empfindungen Raum und eröffnete daher der Musik für den Ausdruck ein verhältnismäßig größeres Feld, — namentlich als sie anfing, sich mehr zu veredeln, als ihre früheren Vaudevilles, Possen, Schwänke und Parodien einem feinen, geistreichen Dialog wichen und ihre ganze Haltung sich wieder mehr dem großen Musikdrama näherte, indem sie ebenfalls die Darstellung höherer und edlerer Gefühle und starker Leidenschaften in ihren Kreis zog, was besonders seit Marmontel geschah. Nach und nach wurde der Name *Opéra comique (Singspiel)* ein Allgemeinbegriff für jede Oper, in der nicht alles gesungen, sondern der Dialog gesprochen wird, gleichviel, ob der Inhalt von komischer, ernster, rührender Beschaffenheit war, während in der Großen Oper *(Tragédie)* nach wie vor der Dialog musikalisch rezitiert wurde. In diesem Sinne gehört z. B. Beethovens *Fidelio* und Cherubinis *Wasserträger* eigentlich zu den „Operetten" oder Singspielen, weil anstatt des Rezitativs gesprochener Dialog vorkommt. Außerdem hatte die Operette auch kein Ballett, das sonst in der französischen Großen Oper niemals fehlen durfte.

Besonders sind es drei ziemlich gleichzeitig lebende Komponisten, die die Opéra comique auf den soeben bezeichneten höheren Standpunkt brachten und ihr zu einer geradezu europäischen Berühmtheit verhalfen: Philidor, Monsigny und Grétry. François **André Danican**, genannt **Philidor**, 1726 zu Dreux geboren, ließ sich, nachdem er von 1745—1754 in England, Holland und Deutschland umhergereist war, in Paris nieder, wo er sehr bald als Kirchenkomponist und Neugestalter des Singspiels bekannt wurde. Philidor steht auf dem Boden der Italiener, deren Gesangsreichtum er zu erreichen strebte, ohne doch die nationale Note je zu verwischen. Sein Hauptwerk *Le maréchal ferrant* (1761) hatte starken Erfolg und entzückte namentlich durch die Ariette des Cocher (Schmiedelied mit Nachahmung des Hammerschlags) und eine instrumentale Nachahmung des Glockengeläuts (Pizzikato der Violinen). Ein bescheidenes Recitativo accompagnato im zweiten Akt zeigt, nach welcher Richtung hin die italienische Opera buffa zu wirken anfing. Viele der Philidorschen Opern kamen nach

Deutschland herüber und wurden hier heimisch. Seine große Oper *Ernelinde* (1767), die nach dem Ausspruch des La Borde (*Essai* III, 463) den Beginn einer Geschmacksänderung auf der Académie bezeichnete, enthält schöne Chöre und Instrumentaleffekte, die Nachahmung fanden. Philidor starb 1795 zu London, wohin er als berühmter Schachspieler und Mitglied des Schachklubs eine Reihe von Jahren hindurch zu reisen pflegte. Neben ihm wirkte **Pierre Alexandre Monsigny**, geboren 1729, Komponist an der komischen Oper, später Direktor am Konservatorium, gestorben 1817[1]. Er ist Verfasser zahlreicher in die Jahre 1759—77 gehörender komischer Opern, unter denen *Le Déserteur* (1769) als epochemachend für die komische Oper galt und am weitesten seinen Ruf auch außerhalb Frankreichs verbreitete. Nächstdem schlugen ein: *Rose et Colas* 1764 (von Sedaine, dem Nachfolger Favarts, gedichtet), *Le Cadi dupé* 1761 (im gleichen Jahr auch von Gluck komponiert) und *La belle Arsène* 1775. Anfangs zeigte sich Monsigny etwas steif und trocken und schien wenig von der älteren französischen Manier abweichen zu wollen. Erst später wurde er gewandter, griff zu den breiteren Formen der Italiener und einem größeren Orchester und ließ die Szenen sich weiter ausdehnen. In der weichen, sentimentalen Kantabilität seiner Sologesänge hat er manches mit Mozart gemein. — Etwas ältere Erfolge hatte Nicolas Médard **Audinot** zu verzeichnen mit der Operette *Le tonnelier* (1765), die unter dem Titel „Der Faßbinder" ebenfalls nach Deutschland kam. Unter den halb französisch, halb italienisch stilisierten Stücken der Partitur fällt ein Quartett in Kanonform auf, erwähnenswert deshalb, weil dergleichen Ensemblekanons von nun an gerade im französischen Singspiel häufiger vorkommen und die Muster für den bekannten Kanon in Beethovens *Fidelio* bildeten, der auch sonst in manchen äußeren Eigentümlichkeiten auf Frankreichs Opéra comique weist.

Vom achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ab drängen sich die Talente fürs komisch-sentimentale Genre in Paris, und jedes

---

[1] A. Pougin, Monsigny et son temps, 1908, bringt höchst wertvolle Untersuchungen für die Geschichte der französischen komischen Oper dieser Zeit. Des weiteren seien aus der reichen Literatur erwähnt: Histoire de l'Opéra buffon (zwei Teile 1768), Histoire du Théâtre de l'Opéra comique (zwei Bände 1769); beide Werke bilden Sammlungen von Textinhalten mit historischen und anderen Angaben; Desarbres, Deux siècles de l'Opéra, 1886 (ebenfalls mit statistischen Tabellen); Bernardin, La comédie italienne en France et les théâtres de la foire, 1902; A. Font, L'opéra comique et la comédie vaudeville, 1894.

Auftauchen eines neuen Namens bedeutete ein Ereignis im Musikleben dieser Metropole. So begegnen kleinere Meister wie Champein *(La mélomanie)*, N. Dezède *(Les trois fermiers, Blaise et Babet* 1783), Martini *(L'amoureux de quinze ans* 1771), J. P. Solié *(Le secrèt* 1796), Dom. della Maria *(L'oncle valet, Le prisonnier* 1798), P. Gaveaux *(Lè petit matelot* 1796, *Léonore ou l'amour conjugal* 1798 [der gleiche Stoff wie Beethovens *Fidelio*]). Auch Gluck mit Bearbeitungen und Kompositionen französischer Singspieltexte *(L'arbre enchantée, L'ivrogne corrigé, La rencontre imprévue* [deutsch: Die Pilgerimme von Mekka]) ist hier anzureihen. Die französische Opéra comique — immer im Sinne eines bürgerlich-sentimentalen, durchaus nicht immer durchweg komischen Schauspiels gefaßt — wurde allmählich zu einer Kulturmacht, die das halbe Europa unterjochte. Sie wurde und blieb lange Zeit die stärkste Rivalin der großen tragischen Oper, auch in Deutschland, das sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in diesem Genre fast ganz der Selbständigkeit begibt, entweder talentvolle Nachahmungen (Hiller, Schweitzer, Benda) bringt oder von Übersetzungen fremder Originale zehrt. Es kam sogar so weit, daß noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein geschickter Schriftsteller (wie etwa Blum in Berlin) auskömmlich von Übersetzungen französischer Singspiele und Vaudevilles leben konnte. Diese Übermacht wurde nicht nur geschaffen durch den beweglichen Geist und die unnachahmliche musikalische Konversationsgabe der Komponisten, sondern ebenso durch das Talent der französischen Librettisten. Sie verstanden neue Situationen zu erfinden, zu spannen, aufzuregen, zu erschüttern, doch auch zu rühren, heiter zu stimmen, Witze zu machen, und zwar in einer Form, die selbst auf diesem beschränkten Gebiet zuweilen als klassisch bezeichnet werden kann. Ja vielfach sind es diese Textdichter ganz allein gewesen, die einem Werke zu durchlagendem Erfolge verhalfen, sei es durch leicht verhüllte satirische Spitzen, sei es durch Anspielungen auf politische oder andere zum Stadtgespräch gewordene Pariser Tagesereignisse. Von dieser Zeit an datiert die selbst von Beethoven vertretene Ansicht, daß wahrhaft gute Operntexte einzig in Paris zu holen seien, eine Ansicht, die bis weit ins 19. Jahrhundert in Deutschland verbreitet war und nur wenig Widerspruch erfahren hat. Man vergaß, daß das Geheimnis des Welterfolgs so mancher französischen Oper nicht so sehr ein Geheimnis des blossen Textes war, sondern in der Tatsache beschlossen lag, daß in Paris Komponist und Textdichter

sich täglich, stündlich bei ihrer gemeinsamen Arbeit in die Hände arbeiteten, folglich Musik und Worte auf ein Maß von Harmonie bringen konnten, die bei getrennter Ausführung selten in gleicher Weise zu erreichen war. So ist es im Falle Meyerbeer-Scribe gewesen, so war es schon bei Lully-Quinault, so auch zur Zeit Philidors und Monsignys, und es scheint, als ob die französischen Librettisten vor allen die Gabe besaßen, sich aufs denkbar beste und unter Aufgabe persönlicher Ehrgeize der eigentümlichen Begabung ihres auserwählten Komponisten zu fügen. Bereits die zuletzt genannten Komponisten, insbesondere Gaveaux, repräsentieren in ihren Stileigentümlichkeiten, in der Art ihrer Orchesterbehandlung, ihrer Rhythmik den Stamm, aus dem Jahrzehnte später Aubers und Boieldieus klassische Opern hervorwuchsen. Und wenn eine Steigerung der Macht und des Glanzes der Leistungen aller dieser Männer noch möglich war, so wurde sie erreicht in Gestalt der zahlreichen Arbeiten von **A. E. Modeste Grétry.** Wenn O. Jahn (Mozart II, S. 208) bemerkt, Grétry habe der komischen Oper ihre Vollendung gegeben, „wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist“, so trifft das im allgemeinen wohl zu. Grétrys Leben und seine Kunstanschauungen haben wir von ihm selbst in seinen *Memoires ou Essais sur la Musique,* Paris 1797. Er war 1742 in Lüttich als Sohn eines tüchtigen Violinisten geboren, tat sich in der Jugend durch schönen Gesang hervor, warf sich jedoch nach Eintritt der Mutation mit allem Fleiß auf das Studium des Tonsatzes und wanderte 1759, 18 Jahre alt, zu Fuß nach Rom. Hier erhielt er auf fünf Jahre eine Freistelle im Lütticher Kolleg und setzte seine Studien mit fast verzehrendem Eifer fort; trotzdem ihn Casali unterrichtete, ist er aber im Kontrapunkt niemals ein Held geworden. Bekanntschaft mit italienischer Opernmusik hatte er schon in Lüttich durch eine Truppe italienischer Operisten gemacht; nun wurde besonders Pergolesi sein Vorbild. Schon nach wenigen Jahren brachten ihm verschiedene Arbeiten (Symphonien, Opernszenen, besonders zwei Intermezzi, die Winzerinnen *[le Vendemmiatrice]* für das Theater d'Aliberti zu Rom 1765) Beifall ein; doch verließ er Italien 1767. Seine erste Operette, die *Isabelle et Gertrude* des Favart, komponierte er in Genf, wo er auf der Reise nach Paris Station machte. In der Hauptstadt selbst hatte er anfangs mit Hindernissen zu kämpfen, die er indessen glänzend besiegte mit der von Marmontel

auf Bitten mehrerer Freunde für ihn gedichteten Oper *Le huron*, die 1768 aufgeführt wurde. Von da an war und blieb er der Liebling der Pariser. Die Mehrzahl seiner Opern, deren er von 1765 bis 1803 mehrere sechzig teils auf die Bühne gebracht, teils im Manuskript hinterlassen hat, gefiel außerordentlich (besonders *Zemire et Azor* 1771, *la Caravane* 1783, *Anacreon chez Polycrate* 1797, dann *Richard coeur de lion* 1784). Ein großer Teil derselben ist auf deutsche Theater übergegangen[1]), auch ins Italienische, Englische, Russische und Schwedische übersetzt worden. Später wurde er mit Ehren überhäuft, 1795 auch unter die Direktoren des *Conservatoire de la Musique* berufen. Doch legte er bald darauf seine Ämter nieder, kaufte sich 1799 Rousseaus Einsiedelei bei Montmorency, starb aber erst 1813. Er war ganz der Mann, den die komische Oper zu ihrer Entwickelung gebrauchte. Was ihm an Tiefe und Größe abging, ersetzte er durch Feuer, leichte Erregbarkeit der Phantasie und des Gefühls; er verband ein außerordentliches Talent für naturwahren Ausdruck und für musikalische Charakterzeichnung mit reicher, angenehmer und populärer Melodik. Von den Italienern hatte er gelernt, wie der Gesang zu behandeln sei, als Franzose besaß er die Gabe lebhafter, sprechender Deklamation, der geistreichen Behandlung des Einzelnen, der feinen, pikanten Wendungen. In der Harmonie war er minder stark, doch finden sich in seinen Partituren eine lange Reihe neuer harmonischer Kombinationen, und ein glänzendes, von Beweglichkeit übersprudelndes Orchester begleitet stets die Ergüsse seiner lebhaft und eindringlich deklamierenden Bühnengestalten. Wenn Grétry seine Genossen an Popularität und Beliebtheit übertraf und sich den Namen eines Vollenders der Opéra comique erwarb, so liegt das zum einen Teile begründet in seiner eminenten Gabe, anmutige, volkstümliche Weisen zu erfinden, zum andern Teile aber auch darin, daß er sie wie kaum ein zweiter vor ihm mit dramatischem Geiste erfüllte. Viele der Werke seiner Vorgänger sind nichts anderes als Sammlungen reizender oder ernster, der Situation ent-

---

[1]) Darunter: *le Huron; les deux Avares* und *Silvain*, beide vom Jahre 1770; *le Tableau parlant* 1769; *la fausse Magie; la Caravane*; *Pierre le grand* 1790 und andere. Besonders sind „*Der Blaubart*“ 1789, „*Richard Löwenherz*“ und „*Zemire und Azor*“ noch lange, in Frankreich bis in die jüngste Zeit herein, sehr beliebte Repertoirstücke geblieben. Außerdem gibt es einige Messen und andere Kirchenstücke von ihm; ferner Orchestersymphonien 1785, Klaviersonaten, Paris 1768, Streichquartette, Paris 1769, Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Bass, Paris 1768. Auch Grétrys Tochter Lucilie, um 1770 geboren, war für die Komposition begabt.

sprechender Gesangsstücke. Der Grétryschen Opéra comique dagegen, wie sie sich im „Richard Löwenherz" oder im „Blaubart" zeigt, steht die dramatisch-theatralische Tendenz an der Stirn geschrieben. Ihre Gesangsstücke sind mit der Handlung ebenso eng verknüpft wie die zahlreichen selbständigen Instrumentalsätze, welche Szenen zu verbinden und Ereignisse zu schildern berufen sind, und in Momenten, wo alles vorwärts drängt, zögert Grétry nicht, die geschlossenen Formen durch freie, oder wenigstens freiere zu ersetzen. Ist er ja doch auch einer der ersten gewesen, der die Technik, mit Erinnerungs-(Leit-)Motiven zu arbeiten, schon bis zu einem gewissen Grade konsequent für die dramatische Wirkung ausgebeutet hat. Seine letzten Lebensjahre fielen in eine Zeit, wo bereits der Stern Boieldieus und Aubers im Aufgehen begriffen war, aber er hatte die Genugtuung, selbst da noch seine ältesten Arbeiten nicht vergessen zu sehen [1]). — Unter der Schar seiner Mitstreitenden und Kollegen mag noch der auch in Deutschland überaus populäre Nicolas Dalayrac (gest. 1809) genannt sein, der mit *Nina* (Wahnsinn aus Liebe) und *Les deux Savoyards* auf beiden Seiten des Rheins nicht endenwollende Stürme des Entzückens entfesselte. Boieldieu selbst, Isouard, Rod. Kreutzer, Méhul und Cherubini, die sämtlich neben großen Opern auch die Opéra comique pflegten, mögen an anderer Stelle Erwähnung finden, ebenso das, was sich bis zum Jahre 1800 in Frankreich auf dem Gebiet der großen Oper seit Rameau begab (s. Kap. XVII).

Die Geschichte der Oper in England vor dem Auftreten Purcells hat wenig bemerkenswerte Ereignisse zu verzeichnen. Bis in die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts stand die englische Musik teils unter Einfluß der Italiener, teils zehrte sie von den Früchten, die die große Zeit der einheimischen Virginal- und Madrigalmusik (s. oben S. 258 ff., 157 f.) abgeworfen hatte. Die heftigen Kämpfe für und gegen die Republik unter dem unglücklichen Karl I. waren der gedeihlichen, ruhigen Entwickelung einer nationalen Kunst, zumal einer dramatisch-musikalischen, nicht günstig [2]).

---

[1]) Eine Gesamtausgabe der Werke Grétrys wird unter den Auspizien der belgischen Regierung bei Breitkopf & Härtel veranstaltet. Im Jahre 1911 erschien der 39. Band. Biographien schrieben u. a. Ed. Gregoir (1883), Ch. Geude (1906), H. de Curzon (1907). Grétrys Memoiren sind ein Gemisch von Wahrheit und Wunderlichkeit. Einen Auszug in deutscher Sprache mit Anmerkungen veranstaltete Spazier 1800.

[2]) Über die ältere Geschichte der Musik in England s. besonders W. Nagel, Gesch. der Musik in England, 2 Bde (1894, 1897) und H. Davey, History of English music (1895; seit Purcell).

Zwar tritt die nationale Oper in England schon 1656 auf — es waren Dichtungen des Ritters Davenant, von H. Lawes, Ch. Colman, Cook, Hudson und Matthew Lock komponiert —, doch knüpfte sich an diese Aufführungen keine Blüte. Wichtiger wurden Kompositionen, die man zu Shakespeares Dramen schrieb (Pelham Humphrey [† 1674] zum „Sturm", M. Lock [s. unten]). Regeres Leben erwachte in der englischen Hauptstadt erst als Cambert 1673 nach London kam, denn nun erwuchs der italienischen Musik in der französischen eine Gegnerin, die ihr die Herrschaft streitig machte. Wenigstens wandte sich der Hof der französischen Musik zu: Karl II. machte Cambert zu seinem Kapellmeister. Immerhin genoß dieser dieses Glück nicht lange; die Italiener, die nicht gesonnen waren ihm den Platz gutwillig zu räumen, ärgerten ihn zu Tode, er starb schon 1677. Ein anderer französischer Musiker von dunkler Existenz, Lewis Grabu, brachte es zwar auch zum *Master of His late Majest. Musick,* wie er sich auf dem Titel seiner Oper *Albion and Albanius* nennt, doch sonst zu keinen weiteren Erfolgen[1]). Das Volk wollte eigentlich, im Gegensatz zum Hofe, weder italienische noch französische Musik, sondern trug sich mit nationalen Ideen. Versuche, der Bühnenmusik durch Anschluß an vaterländische Dichtungen nationale Geltung zu verschaffen, wurden von eingeborenen Komponisten schon früher gemacht, doch augenscheinlich ohne nachhaltige Wirkung[2]). In höherem Grade als seinen Vorgängern gelang dies erst Matthew Lock, dessen Musik zu *Macbeth* 1672 nicht nur mit großem Beifall aufgenommen, sondern nachher auch zweimal (durch William Boyce und durch J. Addison) im Druck herausgegeben wurde[3]). Noch gleichzeitig mit ihm trat **Henry Purcell** auf und errang der englischen Musik eine solche Stellung, wie sie eine ähnliche zu keiner späteren Zeit wieder eingenommen hat. Geboren zu London 1658, war dieser „*Orpheus Britannicus*" schon im 18. Jahre Organist an Westminster,

[1]) Die Musik zu dem Schäferspiel *Ariadne or The marriage of Bacchus*, welches 1674 in Covent Garden aufgeführt wurde, war nicht die von Cambert 1661 komponierte, sondern von Lewis Grabu. Die von Dryden gedichtete Oper *Albion and Albanius* komponierte Grabu 1685; sie erschien zu London 1687 in Partitur gedruckt, ist aber ein schwaches Produkt, eine trockene Nachahmung der Manier Lullys.

[2]) S. Edward F. Rimbault, *Sketch of the Hist. of dramatic Music in England* (Einleitung zu seiner Ausgabe von *Purcell's Bonduca, Musical antiquar. Society,* London 1842).

[3]) Außerdem hat er Musik zu Shakespeares *Tempest* (1670 von Dryden bearbeitet) und (gemeinsam mit dem Italiener Batt. Draghi) zu der von Shadwell bearbeiteten Tragödie *Psyche* des Quinault geschrieben (1673).

1682 bereits einer der Organisten in der königlichen Kapelle und unstreitig der begabteste unter allen englischen Komponisten, — das einzige wirklich große musikalische Genie, welches England je hervorgebracht hat, dabei von außerordentlicher Produktivität. Obwohl selbständig und in seinen Anlagen und Bestrebungen durchaus national, nahm er sich trotzdem die Italiener zum Vorbild. Ihrer Sprache kaum mächtig, verstand er dennoch ihre Musik, wies seine Landsleute auf den Wert derselben hin und riet ihnen, mit der leichtfertigen Balladensängerei ihrer Nachbarn ein Ende zu machen [1]). Im Chor auferzogen, war er zunächst der kirchlichen Chormusik zugetan und entfaltete hier ebenso bedeutende kontrapunktische Kunst wie Kraft, Tiefe, Großartigkeit und Stärke des Ausdrucks. Purcells Anthems [2]) und andere Kirchenmusiken wurden von den Zeitgenossen hochgeschätzt, insbesondere sind seine prächtigen Musiken zur Feier des Cäcilientages rühmenswert [3]). Mit ähnlichem Glücke schuf er Sonaten (nach italienischen Mustern der Bassani, Vitali, Corelli), Kantaten, Oden, Balladen, Catches usw. für die Kammer, und das Theater bot ihm schon seit seinem 17. Lebensjahre ein weites Feld zur Offenbarung der ihm innewohnenden dramatisch-musikalischen Gestaltungskraft. Die Stoffe seiner 39 dramatischen Musikwerke waren vaterländische Erzeugnisse, teils aus dem Shakespeare und Beaumont und Fletcher gezogen, teils aus Dichtungen von Dryden, Shadwell, d'Urfey, Lee,

---

[1]) In der Vorrede seiner im Jahre 1683 erschienenen zwölf Sonaten für zwei Violinen und Generalbaß.

[2]) *Anthem*, eigentlich *Ant-Hymn*, Antiphonie, Gegen- oder Wechselgesang, war bis auf Purcell eine motettenartige Chorform, die nur noch durch ihre Entstehung aus dem Choral und ihre Beziehung auf den liturgischen Gesang an ihre Abstammung erinnerte, während der ursprünglich wesentliche Begriff des Antiphonischen ganz wegfiel. Purcell bildete das Anthem zu jener Art Kantate aus, wie sie nachher bei Händel erscheint. Seine geistlichen Musiken wurden von Vincent Novello, London 1826—36, herausgegeben.

[3]) Der Kalendertag der wahrscheinlich unter Marc Aurel im Jahre 177 hingerichteten Musikheiligen Cäcilia wurde in verschiedenen großen Städten namentlich Englands durch eine Art Musikfest gefeiert. Zu London fand die erste öffentliche Cäcilienfeier am 22. November 1683 statt. Purcell verherrlichte sie durch drei von ihm komponierte Oden. Diesen Odenaufführungen in Konzertsälen schloß sich seit 1693 auch eine kirchliche Feier an; für eine solche im Jahre 1694 war Purcells vortreffliches *Te Deum and Jubilate for Voices and Instruments, made for St. Cecilias Day* (gedruckt London 1697) bestimmt. Händels von Dryden gedichtete *Cäcilienode* und *Alexanderfest* gehören bekanntlich ebenfalls der Feier des Cäcilientages an. Purcells schöne Cäcilienode von 1692 ist von Rimbault in den Publikationen der Londoner *Musical Antiquar. Society* (1848) herausgegeben. Eine langsam fortschreitende Gesamtausgabe der Werke Purcells veranstaltet seit 1876 die Londoner *Purcell-Society*.

Congreve, Southern. Die meisten sind Schauspiele mit musikalischen Szenen und Zwischenaktsmusiken, nur wenige vollständige Musikdramen, darunter *King Arthur* 1691 und *Dido and Aeneas* vom Jahre 1675, die erste Frucht seiner dramatischen Bestrebungen. Das zuletzt genannte Werk, aus dem einzelne Szenen noch heute mit Interesse gehört werden könnten, enthält neben der Ouverture einfache und begleitete Rezitative, Arien und Duette. Besonders merkwürdig ist es durch zahlreiche Chöre, die, verschiedene Male rasch in den Sologesang eingreifend, eine schlagkräftige und dramatisch belebende Wirkung ausüben. Die Gesamtform ist abgerundet und mannigfaltig und wickelt sich leicht und rasch ab; im Einzelnen erfreuen kräftige und ausdrucksvolle Züge. Das ist um so überraschender, als das Werk entstand, noch bevor Scarlatti seine Tätigkeit begonnen hatte [1]). Die Behandlung des Chors wird auf Anregung der Franzosen, die der rezitierten Partien auf solche der venetianischen Schule zu setzen sein. Gegenüber der Hofluft der Opern Lullys berühren Stil und Ausdruck Purcells freilich wie kräftiger Nordwind, und eine Reihe von Nuancen ganz persönlicher Natur zeigen, daß diese fremden Einflüsse mehr äußerer als innerer Art gewesen sind. In diesem Sinne weist z. B. die Beschwörungs- und Hexenszene in *Dido*, die Opferszene der heidnischen Sachsen und die Geisterszene in *King Arthur* nach Frankreich, wogegen der kraftvolle Kriegsgesang „Come, if you dare" der letzteren Oper in Klang und Melodie als echt nationales Gewächs anzusehen ist. Die Grundlage eines national-englischen Singspiels schien hiermit gegeben. Aber es kam nicht zu weiterer Entwickelung: Poesie und Musik fanden nicht das richtige Gleichgewicht, das zum vollkommenen Musikdrama gehört. Außerdem war der englische Boden damals einem freien Aufblühen der Kunst weniger günstig als zu Händels Zeit, und die vom Hofe ausgehende Vorliebe für französische Musik war ebenfalls kein geringes Hemmnis für das Gedeihen einer nationalen Tonkunst. „In eine solche Zeit

[1]) Von Purcells Musikdramen sind außerdem noch besonders zu nennen *The Libertine* 1676; *Timon of Athens* 1678; *The Tempest* 1690; *Dioclesian* 1690; *King Arthur* 1691; *The Indian Queen* 1692; *Oedipus* 1692; *Don Quixote* in drei Teilen 1694/95; *Bonduca* 1695 usw. Ein Verzeichnis derselben bei Rimbault in seiner vorhin angeführten Ausgabe der Oper *Bonduca*. Nach dem Tode Purcells erschien eine Auswahl aus seinen Gesängen unter dem Titel *Orpheus Britannicus* zuerst London 1698 und in dritter Auflage ebd. 1721 (die erste Ausgabe enthält 81, die dritte 185 Nummern). Unter den Publikationen der *Musical antiquarian Society* zu London befinden sich außer *Bonduca* noch *Dido and Aeneas* 1675 (ed. G. Alex. Macfarren), *King Arthur* 1691 (ed. Edw. Taylor).

gehört ein Zuchtmeister," sagt Chrysander[1]), „aber ein solcher war Purcell nicht, ebenso wenig als Mozart ein solcher war, denn so ernst beide die Kunst nahmen, so leicht nahmen sie das Leben." Gleich Mozart starb auch Purcell jung, bereits 1695, also im 37. Lebensjahre. Unter seinen Landsleuten stand er vereinzelt da. Kein Engländer führte weiter, was er begonnen, — ganz verschieden von Italien und Deutschland, wo der Kunstgeist dem Volke innewohnte, ein Talent sich am andern entzündete, und die Kunstproduktion immer frischen Nachwuchs erhielt. Seine englischen Zeitgenossen und Nachfolger, unter denen als einer der tüchtigsten John Eccles (geb. 1668; mehrere Opern, Musik zu *Macbeth)* genannt zu werden verdient, blieben beim Herkömmlichen, und derjenige, der dieser Nation das werden sollte, was ihr Purcell der Zeit und dem Stand der Dinge nach nicht hatte werden können, war ein Deutscher, Händel.

Seit 1690 verschwanden die Franzosen nach und nach aus London, und die Italiener gewannen wieder vollständig die Oberhand.

---

[1]) Händel I, 254. Die Schilderung von Purcells Schaffen, seinem Verhältnis zur englischen Musik und zu Händel, welche Chrysander a. a. O. gibt, ist die beste und ausführlichste, die wir haben. Nachdem er „Purcell's bedeutende Doppelstellung als die Blüthe der englischen Musik und als Vorgänger Händels" hervorgehoben hat, fährt er S. 260 ff. fort: „Wenn man in seiner dramatischen Musik die verschiedenen Sätze durchnimmt, so muss man ihnen gesondert das Prädicat des Classischen absprechen. Purcell war nicht wie ein Italiener in den einzelnen Formen gründlich geschult, als er ganze grosse Werke unternahm. Händel war zwar in derselben Lage, aber er arbeitete sich durch in einer Weise, dass die ganze erste Hälfte seines Lebens nun als das unübertroffene Muster der Bildungsgeschichte eines Tonkünstlers dasteht. Purcell's Recitativ „*You twice ten hundred Deities*" in der „Indianischen Königin" (1692) kann man mit Burney hoch preisen, ohne zu übersehen, dass ihm noch die geläuterte, von dem Arioso unterschiedene Form fehlt, die alle Musterrecitative seit Scarlatti haben. Ein Italiener würde sich schon über seine Kadenzen wundern. Wirklich versteht er nicht, ordentliche Kadenzen zu machen, am wenigsten im Sologesange, wogegen seine Schlüsse in den Chören schon viel natürlicher und allgemein gültiger sind. Purcell machte keine so gute Instrumentalstücke wie Lully und Corelli, keine solche Duette wie Steffani, keine Arien wie Scarlatti und Keiser, keine Recitative wie Scarlatti, keine so regelmässig gebaute und so sehr für Gesang geschriebene Chöre wie die Italiener, überhaupt nichts Einzelnes so gut wie die besten Meister des Faches; aber das Ganze machte er besser kraft des gesunden tiefdramatischen Geistes, der ihn schon damals unter so wenig günstigen Umständen hintrieb zu der Verwebung des Chores in die Solostimmen und dadurch zur Entfaltung breiter musikalischer Gemälde. Wer denkt hier nicht an Händel, der das Einzelne ebenso gut wie die besten Meister dieses besonderen Faches, und das Ganze unvergleichlich besser machte? Aber Purcell ist durch die musikalische Gesundheit, in der alle seine Werke strahlen, durch ihre einheitliche Gestaltung und Gesamtwirkung, durch den hohen Geist seiner Chöre, sowie durch seine Vielseitigkeit derjenige Vorgänger Händel's, der am geradesten auf ihn hinleitet. Von jenem zu diesem hin ist noch ein unermesslicher, aber ein ganz natürlicher Fortschritt."

Es kamen ihrer immer mehr und immer bedeutendere, darunter große Sänger wie Valentini, Urbani und Nicolino Grimaldi (genannt Nicolini), um den Durst der Engländer nach dramatischer Musik und ihren eigenen nach Gold und Ruhm zu stillen. Die erste Oper, in der alles auf italienische Art gesungen wurde, die *Arsinoe* mit Musik von Thomas Clayton, erschien im Jahre 1705 auf der Bühne. Clayton, ein Engländer und ehemals Mitglied der königlichen Kapelle, war in Italien gewesen und hatte dort den Komponisten manches Äußerliche abgesehn, auch wohl manchen Gedanken mitgenommen, womit er nun seine Landsleute betörte und sich den Anschein gab, als hätten sie eine Veredlung des Nationalgeschmacks im Sinne der Italiener von ihm zu erwarten. Man war unwissend genug, seine Oper, ein trauriges Machwerk, 24mal in demselben Jahre zu ertragen [1]). Im Jahre 1707 ließ sich sogar Addison verleiten, mit Clayton an die Herstellung einer nationalenglischen Oper zu gehen. Ihr Produkt, die Oper *Rosamunde*, war so gut wie totgeboren und erlebte kaum drei Aufführungen. Schon die Dichtung war in dramatischer Hinsicht nicht zum besten geraten, die Musik aber so unter aller Kritik, daß man es für besser hielt, vorläufig von nationalen Bestrebungen abzustehen und seinen Bedarf lieber direkt von Italien zu beziehen. Schon 1706 hatte man die berühmte *Camilla* des Marc' Antonio Bononcini, ins Englische übersetzt, auf die Bühne gebracht; sie fand soviel Beifall, daß sie bis 1709 nicht weniger als 64 Aufführungen erlebte (S. 448); ihr folgten 1707 *Tomyris*, ein Flickwerk aus Arien von Scarlatti, Bononcini und wahrscheinlich noch anderen Komponisten; 1708 die ausgezeichnete Oper *Pirro e Demetrio* von Aless. Scarlatti, 1697 von ihm für Neapel gesetzt; 1709 *Clotilda* des Francesco Conti; 1710 *Hydaspes* von Mancini; 1711 *Etearco* von demselben Marc' Antonio Bononcini. Anfangs übersetzte man die Texte ins Englische, ohne Anstoß daran zu nehmen, daß die italienischen Sänger, die die Sprache nicht verstanden, in den Arien ihre Muttersprache beibehielten; nach und nach aber, als sich die Zahl der einwandernden Italiener mehrte, sang man die Opern ganz italienisch. Im Jahre 1711 erschien endlich Händel

---

[1]) Eine damals veröffentlichte Streitschrift von John Dennis, An Essay on the italian opera (1706), wendet sich allerdings gegen das Eindringen der italienischen Oper. Schärfere Hiebe teilte dann später (1710) Addison in der Wochenschrift *The spectator* aus (in Übersetzung mitgeteilt von G. Calmus in Sammelb. der Int. Musikgesellsch. IX [1907/08]).

mit seinem *Rinaldo* auf dem Theater am Heumarkt (1712 *Pastor fido* und *Teseo)*, und mit dem Jahre 1720 beginnt nun die reich belebte Glanzperiode der italienischen Oper in London, von der weiter unten bei Gelegenheit Händels noch die Rede sein wird. Nur noch ein englischer Musiker möge hier genannt sein: Henry Carey, um 1695 geboren, ein genialer Dichter und Komponist echt volksmäßiger Balladen und Balladenopern. Daß die Melodie *God save the King* von ihm herstammt, hat mit Bestimmtheit Chrysander (Jahrbücher I, 286 ff.) nachgewiesen, dessen Abhandlung über diesen trotz Armut und Elend immer braven und liebenswürdigen Musiker, den er „die Krone des englischen Minstrelgesanges“ nennt, mit zahlreichen frischen, frohsinnigen und schönen Melodien desselben geschmückt ist. Carey starb 1743, indem er, wie man glaubt, „in einem Augenblicke völliger Hoffnungslosigkeit, Verarmung und Verzweiflung Hand an sich selbst gelegt und so einem Leben ein Ende gemacht, das ohne Makel geführt war.“ Eine „Stellung in der Musikgeschichte“ hat er sich nicht errungen, wohl aber einen Platz im Herzen seines Volkes und aller, die seine Lieder kennen. Sein bestes Denkmal ist die Sammlung seiner Balladen und anderen Gesänge, die unter dem Titel *The Musical Century* zuerst in London 1737—40, dann in dritter Auflage ebenda 1744 erschien.

XVI

Die deutsche Oper im 17. und 18. Jahrhundert

Bei weitem weniger hell belichtet als die Entwickelung der älteren italienischen und französischen Oper ist bis auf den heutigen Tag die der alten deutschen Oper. Gegenüber unzähligen sprechenden Dokumenten italienischer und französischer Abkunft beschränkt sich das vom deutschen Operntreiben des 17. Jahrhunderts Übriggebliebene auf Textbücher, Aufführungsberichte und Statistiken. An Partituren ist so wenig erhalten, daß von vornherein auf annähernd erschöpfende Darstellung des musikalischen Teils verzichtet werden muß. Die Ursache dieses merkwürdigen Schicksals der deutschen Oper wird vor allem in dem vom italienischen und französischen gänzlich abweichenden Charakter des deutschen Musiklebens zu suchen sein. Mit dem Paris Ludwigs XIV. konnte sich keine deutsche Stadt des 17. Jahrhunderts messen, und wo deutsche Fürsten wirklich die Mittel hatten, Versailles nachzuahmen, ahmten sie auch die französische Oper nach. Mit Italien teilte Deutschland zwar, gegenüber Frankreich, eine gewisse Dezentralisation seines Kunstlebens, und die Produktionskraft seiner Musiker stand hinter der der italienischen keineswegs zurück. Während aber italienische Städte wie Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Neapel auf eine glänzende künstlerische Vergangenheit blicken konnten, eine Vergangenheit, in der auf dem Boden alter, klassischer Traditionen Geist und Witz, Verstandesbildung und ästhetische Kultur zu imponierender Höhe herangebildet worden waren, war Deutschland darauf angewiesen, sich die Grundlagen einer bodenständigen Kunst schrittweis selbst zu erkämpfen. Diese bodenständige Kunst entsprach natürlich den Bedürfnissen des Volkes, und da diese sich innerhalb der großen deutschen Gemeinwesen

seit der Reformation vorwiegend im Bereich religiösen Lebens geltend machten, so lag dem deutschen Volke eine Heran- und Ausbildung der Oper viel weniger am Herzen als eine Ausbildung seiner Kirchen- und Hausmusik. Im Bezirke dieser beiden Gattungen leistete das deutsche 17. Jahrhundert das Höchste, nicht in der Oper. Dazu kam eine von italienischen Verhältnissen abweichende Organisation seines Musikerstandes und seines öffentlichen Musikwesens. Eine Volksoper im Sinne der Venetianer hat Deutschland im 17. Jahrhundert nur sporadisch auftauchen sehen, ausgenommen jenes nach italienischem Muster organisierte Hamburger Unternehmen (seit 1678), von dem unten ausführlich die Rede sein wird.

So kam es, daß in Deutschland zunächst die Fürstenhöfe Pflanzstätten der Oper, und zwar im italienischen oder französischen Gewande, wurden (s. oben S. 459 ff.). An Versuchen freilich, die Oper zu nationalisieren, hat es seit Heinr. Schützens *Dafne* (1627; s. oben S. 378) nicht gefehlt. Einzelne in deutscher Sprache aufgeführte oder doch mit deutscher Übersetzung versehene Stücke wie die *Dafne* (1679) von Bontempi und Peranda, oder *Paride* (1662) von Bontempi (beide in Dresden) zeigen im Überwiegen einfachen begleiteten Lied- und Coupletgesanges spezifisch deutsche Züge, konnten aber einen deutschen Stil ebensowenig begründen wie jenes bescheidene, gut gemeinte „geistliche Waldgedicht" *Seelewig* (1644), gedichtet von Ph. Harsdörffer, in Musik gesetzt von dem Nürnberger Joh. Gottl. Staden, das gemeinhin als die erste erhaltene deutsche Oper angeführt zu werden pflegt [1]). Der Zug, die Oper in Deutschland mit gewissen geistlichen Tendenzen zu verquicken, tritt auch in der Braunschweiger Oper hervor, die bereits 1639 Lebenszeichen von sich gibt [2]). Hier schrieb um die Mitte des Jahrhunderts Herzog Ulrich eine Reihe geistlicher Singspiele *(Jakobs Heirat, David, Jonathan* u. a.), die von Joh. Jak. Löwe mit Musik versehen wurden. Noch die ersten Hamburger Opern sind ein Gemisch von Bibelstoff, Mythologie und krassem Straßenrealismus. Am Hofe zu Weißenfels, das neben Hamburg seit 1654 eine kräftige Stütze der deutschen Oper wurde, waren geistliche Singspiele in der Minderzahl. Hier tauchen Stoffe aus

---

[1]) Neudruck dieses kulturgeschichtlich interessanten Werkes in Eitners Monatsh. f. Musikgesch., 1881.

[2]) Zum Folgenden s. die orientierende Übersicht in H. Kretzschmars Aufsatze „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper" in Sammelb. d. Intern. Musikgesellschaft, III (1901/02).

der alten Heldenfabel (*Thetis, Nero, Diana*) oder aus der politischen Zeitgeschichte auf, teils fremden Originalen entnommen, teils neu gedichtet[1]). Als Hauskomponisten fungierten Philipp Stolle, Joh. Phil. Krieger, später Kobelius; doch erscheinen seit 1700 zuweilen auch aus Hamburg importierte Kompositionen (z. B. 1703 Keisers *Almira*). Nachweisbare Aufführungen reichen in Weißenfels bis zum Jahre 1736; ihre Bedeutung im Musikleben Thüringens ist nicht gering gewesen, zumal der Hof konsequent an der deutschen Sprache festhielt und fremdsprachliche Einlagen nicht duldete. Die Folge war, daß die Weißenfelser Oper bis zuletzt eine wirklich deutsche Oper blieb, während an andern Orten sehr bald Italien seine Überlegenheit geltend machte. Einzelne Städte, wie Altenburg, Zeitz, Meiningen, Bayreuth,[2]) Nürnberg, wo der Organist Joh. Löhner für die deutsche Oper eintrat, versuchten es ihr mit mehr oder weniger bleibendem Erfolg nachzumachen, die Mehrzahl jedoch, darunter Breslau (s. oben S. 460), Hannover, Braunschweig, Ansbach, sahen gleich anfangs oder doch sehr bald davon ab und öffneten französischen oder welschen Künstlern die Tore.

Den festesten Bestand unter allen deutschen Bühnen hat die der Hansastadt Hamburg gehabt, und es scheint, daß gewisse an venetianische Verhältnisse erinnernde Umstände es waren, die ihr zu so langem Leben verhalfen. Die erste deutsche Oper ging hier am 2. Januar 1678 in Szene. Sie bedeutete den Anfang einer über ein halbes Jahrhundert währenden Blüte der deutschen Oper zunächst in Hamburg selbst. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger mit dem Rechtsgelehrten und nachmaligen Ratsherrn Gerhard Schott, dem Lizentiaten Lütjens und dem berühmten Organisten an St. Katharinen Johann Adam Reinken an der Spitze. Die Mittätigkeit der beiden letzteren hatte jedoch wenig auf sich und dauerte nur sieben Jahre; Schott war von Anfang an die Seele des Unternehmens und blieb es auch bis zu seinem im Jahre 1702 erfolgten Tode. Die Zeit des sechzigjährigen Bestehens der alten Hamburger deutschen Oper zerfällt in drei Perioden: die der ersten Entwickelung (bis etwa 1692), der Blüte (bis zum Tode ihres Direktors Schott 1702) und des

---

[1]) Reiches Material zur Geschichte der Weißenfelser Oper hat A. Werner, Städtische und fürstl. Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 1911, zusammengebracht.

[2]) L. Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, 1908.

Verfalls (bis zum Erlöschen im Jahre 1738). An keinem andern Orte tritt die Bestimmung und das Schicksal der deutschen Oper mit solcher Anschaulichkeit hervor wie zu Hamburg, und eine Geschichte der Hamburger Oper ist so ziemlich eine Geschichte der alten deutschen Oper überhaupt. Kein Ort war geeigneter sie rascher und freier emporkommen zu lassen, kein Ort auch, wo sie von allen politischen und Tagesfragen unabhängiger hätte gedeihen können. Nur daß ihr Aufblühen zu rasch geschah, daß sie zu hitzig emporgetrieben wurde, bereitete von vornherein ihren Verfall vor.

Die Bedeutung Hamburgs als einer der wichtigsten Musikzentralen des damaligen Deutschland rechtfertigt einen kurzen Ueberblick über seine musikalische Vergangenheit. Bei aller Bewegtheit erscheint das Hamburger musikalische Leben jener Zeit wohlgesichert, weil von bürgerlicher Freiheit und Wohlstand getragen. Neben dem Erwerb blieb Raum für Kunst, besonders Musik, und die Tonkünstler, deren es namentlich an tüchtigen Organisten und Instrumentisten eine ziemliche Anzahl gab, standen im höchsten Ansehen. So wurde der zum Nachfolger des verstorbenen Thomas Selle als Stadtkantor erwählte Bernhard, ein Schüler des alten Schütz und Vizekapellmeister zu Dresden, bei seiner Ankunft in Hamburg von den Vornehmsten der Stadt in sechs Kutschen, den berühmten Orgelspieler Weckmann von St. Jacobi an der Spitze, eingeholt; sie fuhren ihm bis Bergedorf entgegen. Weckmann war ebenfalls Schüler von Schütz und, bevor er an Stelle des 1654 verstorbenen Ulrich Cernitz bei St. Jacobi angestellt wurde, Hoforganist in Dresden gewesen. Als er mit noch drei anderen Mitbewerbern um seine Hamburger Organistenstelle Probe spielte, stellte man ihm vorzugsweise allerhand verfängliche Aufgaben, damit er die anderen nicht gar zu sehr überwiegen möge. Er wickelte sich überall mit so viel Geschick heraus, dass er die Examinatoren beschämte. Diese bestand aus lauter Hamburger Musikern: neben dem noch lebenden Stadtkantor Thomas Selle der Ratsmusikus, berühmte Violinspieler und Komponist geistlicher Melodien Johann Schop, die Organisten Heinrich Scheidemann (ein Schüler des Sweelinck) von St. Catharinen, ferner Johann Olffen von St. Peter und Johann Prätorius von St. Nicolai — alles Männer, deren Namen guten und weit reichenden Klang hatten. Johann Adam Reinken ist noch heute jedem bekannt, der sich um das Orgelspiel der alten Zeit gekümmert hat. Man war von je bemüht, tüchtige Künstler nach Hamburg zu ziehn, und wer konnte, folgte solchem Rufe. Selbst der Altmeister Schütz dachte an Hamburg, als er bei einer Bitte um Pensionierung 1651 den Wunsch aussprach, „eine fürnehme Reichs- und Hansastadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt erwählen zu dürfen.“ Dabei hatten die Musiker genug, entweder um etwas zurückzulegen oder doch munter zu leben, was die meisten vorzogen. Händel sparte sich eine Summe zu seiner italienischen Reise; Mattheson errichtete Haus und Hof, schenkte der abgebrannten Michaeliskirche noch bei Lebzeiten etliche vierzigtausend Mark bares Geld zu einem neuen Orgelwerke „und dachte noch ein mehres *per codicillum,* auf verschiedene Art zu tun“[1]); daneben blieb

[1]) „Händel's Lebensbeschreibung“ (von Mainwaring), deutsch von Mattheson, Hamburg 1761, S. 25.

ihm noch immer genug für ein Paar Reitpferde, feine Kleidung und den Ratskeller. Keiser spazierte, vorausgesetzt, daß seine Tasche nicht durch andere Bedürfnisse in Anspruch genommen war, mit zwei Bedienten in „Aurora-Liberey" einher. Dazu hörte man nirgends mehr und bessere Musik. Auswärtige Künstler setzten eine Ehre darein, ihre Werke von dem *„großen Collegium musicum,"* welches im Reventer oder Refektorium des Domes gehalten wurde, aufgeführt zu hören; es wurden die besten Stücke aus Rom, Venedig, München, Wien und Dresden verschrieben, ja, dieses Kollegium genoß eines so ausgebreiteten Rufes, daß die angesehensten Komponisten ihre Namen ihm einzuverleihen suchten. Weckmann hatte es 1668 gestiftet und auch Bernhard ihm eine Zeitlang vorgestanden.[1]) — Über die Bedeutung Hamburgs auf dem Gebiet der geistlichen Liedkomposition (Joh. Rist und seine Schule) wurde bereits oben (S. 393) gesprochen.

Neben den öffentlichen Musikeinrichtungen fehlte es nicht an guten Privatkonzerten; Bernhard sagte zwar, als er 1674 nach Dresden an die Stelle seines verstorbenen Meisters Schütz zurückberufen wurde: „die Musik hätte nunmehr 14 Jahre lang in Hamburg geblüht, nun werde sie fallen," aber das geschah nicht, wenn auch die Oper eine andere Bewegung und Haltung in die Musikverhältnisse brachte; denn das Hamburger Musiktreiben zog nach wie vor bedeutende Künstler heran. Und mit den Poeten und Schöngeistern war es wie mit den Musikern bestellt, auch sie waren zahlreich vertreten. Fehlte es allerdings an Dichtern, wie sie die Oper zur festen Begründung bedurft hätte, so doch nicht an Poeten, die ihren brauchbaren Vers machen und dem Musiker in die Hände arbeiten konnten. Übrigens stellte die damalige Oper in ihrer phantastischen Zerfahrenheit bei weitem geringere Ansprüche an die Dichter als das Drama, weshalb man sich denn auch mit solcher Hast auf die Oper warf, daß nach Gottscheds Rechnung um 1700 nicht weniger als 10 bis 12 Operndichtungen auf ein Schauspiel kamen. Damals hoch angesehene Männer, wie Lucas von Bostel, nachher Syndikus und Bürgermeister, Postel, Bressand, Hunold (Dichternamen: Menantes) Barthold Feind, der nachmalige sächsische Hofpoet Ulrich König, außerdem eine ganze Schar kleinerer und unter diesen allerdings auch höchst unreine Geister wie Hinsch, Feustking und andere produzierten massenhaft Operndichtungen. Der berühmte Lizentiat Barthold Heinrich Brockes dichtete zwar nicht für die Bühne, doch aber für Musik, und seine Passion erfreute sich einer solchen Schätzung, daß sie von Keiser, Mattheson, Händel, Telemann und anderen in Musik gesetzt wurde (S. 403).

An gutem Boden und besten Vorbedingungen zum Wachsen der neuen Kunstgattung gebrach es in Hamburg demnach nicht. Selbst die Gegnerschaft mancher Geistlichen, die diese Neuerung, als die Sittlichkeit beeinträchtigend, im Keime ersticken wollten, vermochte ihre Entwickelung nicht zu hemmen. Anton Reiser, Pastor an St. Jacobi und ein Freund Speners, predigte zuerst gegen das Theater, nachher unter andern der Magister Scheele. Am heftigsten entbrannte der Streit, als mehrere Anhänger Speners nach Hamburg kamen, obwohl Spener selbst weniger streng und entschieden urteilte. Namentlich eiferte Johann Winkler leb-

[1]) s. M. Seifferts Studie darüber in Sammelb. der Int. Musikges. I.; ferner Jos. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, 1890. Dazu schon oben S. 385 f.

haft gegen die Oper, fand aber in ihrem Verteidiger Johann Friedrich Meyer einen standhaften Gegner. Indessen hatte das Ministerium seine Genehmigung erteilt, und die Oper faßte, trotz aller von retorischen Wasserfluten begleiteten Kanzelungewitter und in massenhaft verdruckten Papierballen dagegen geschleuderten Bannsprüche festen Fuß. Es dauert sogar nicht lange, bis ein achtbarer Geistlicher selbst unter den Operndichtern hervortrat: Heinrich Elmenhorst, Prediger zu St. Catharinen und Verfasser schöner geistlicher Lieder. Schon zur zweiten und zu den folgenden Opern soll er vieles beigetragen haben, wenigstens meint Mattheson den Dichter der 18. Oper *Charitine* (1681) mit Gewissheit in ihm vermuten zu dürfen[1]).

Anfangs erscheint das Hamburger Singspiel zwar nur als Nachahmung dessen, was in Italien bereits vor mehr als 50 Jahren, und in Paris nach italienischem Vorbilde auch schon seit 1645 ins Werk gerichtet war. Doch konnte nicht ausbleiben, daß der deutsche Volksgeist dieser fremdländischen Errungenschaft, sobald sie auf deutschem Boden festen Fuß fassen sollte, sein eigentümliches Gepräge aufdrücken mußte. Die Hof- und Festoper brauchte die Bedürfnisse des Volkes nicht zu berücksichtigen, da sie ihm gänzlich fern blieb; wo das Volk aber, wie im öffentlichen Schauspielhause, zu Gericht saß, war man genötigt, auch seine Wünsche anzuhören. Und waren diese Wünsche auch nichts weniger als jederzeit von geläuterten Kunsteinsichten getragen, so waren sie doch wenigstens nicht durch die Hofetikette gemaßregelt, sondern Produkt nationaler Empfindungen, deren Kundgebung durch keine allersubmisseste Devotion zurückgehalten wurde. Das Volk wollte auf der Bühne verkörpert sehen, nicht was hoffähig war, sondern was in ihm und in seinen Anschauungen lebte. Daß hierbei von vornherein freilich die stärksten Widersprüche nicht ausbleiben konnten, lag in der Natur der Verhältnisse. Der größte Übelstand war, daß keiner der Poeten, die für die deutsche Opernbühne arbeiteten, wirklich hinlängliches Genie hatte, die Wünsche des Volks in eine richtige Bahn zu lenken und durch sinnvolle Gestaltung nationaler Stoffe den gebildeten und niederen Ständen einen Zielpunkt für die Vereinigung ihrer gemeinsamen Interessen zu bieten. Aus Mangel eines solchen Dichters kam es bald dahin, daß den feineren Kennern, die etwa an Keisers *Iphigenia* oder *Klytemnestra* Wohlgefallen fanden, der Volkshaufe gegenüber stand, dessen Geschmack derbere Kost beanspruchte und Stücke wie etwa *Störtebecker und Gödge Michaels*

---

[1]) Näheres über den Opernkampf der Geistlichkeit und über die Hamburger geistlichen Opern hat Dr. Geffcken im dritten Bande der Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1851, mitgeteilt. S. auch oben im Text S. 402.

(1701) vorzog, worin verschiedenemale auf der Bühne geköpft und Kälberblut in Strömen vergossen wird. Da beide Teile ihre Rechte hatten und geltend machten, konnten die meist der griechischen und römischen Götter- und Heldensage entnommenen Opernstoffe schwerlich an Einheit gewinnen durch Beimischung deutsch volkstümlicher Elemente, die nicht immer den höchsten Regionen entstammten. Es kam bald dahin, daß Roheit und platte Trivialität verbunden mit äußerlichem Glanz und ungeheurem Spektakel, den Verfall der Oper herbeiführten, noch bevor zur Entwickelung gekommen, was an ihr entwickelungswert war. Das Üble war, daß gleich von Anfang an zu vielen Ansprüchen genügt werden mußte. Daher gab es nicht nur geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische, schäferliche und Possenopern in buntestem Gemisch, sondern man mengte diese Arten auch durcheinander: die Posse drängte sich in die ernste, sogar in die biblische Oper; Götter, Göttinnen und Heroen der Sage und Mythologie wurden zu verliebten Schäfern und Schafen im Rokokostil. Auch Venedigs Opernbühnen waren zwar keineswegs Anstalten, wo die hohe Musiktragödie immer in voller Reinheit erschien; auch dort mischte man derbkomische Szenen mit ein und ließ es an merkwürdigen Zugeständnissen an den Zeitgeschmack nicht fehlen. Selten aber, ja vielleicht niemals haben sich Venedigs Operndichter in gleicher Weise zu Sprachrohren des Pöbels, zu Verkündern einer Zotenmoral gemacht, wie viele der Hamburger Dichter. Aus den Zitaten, die O. Lindner (Die erste stehende deutsche Oper, 1855) gibt, mag man ersehen, auf welchem niedrigen Niveau sich der Durchschnitt dieser Poeten bewegte. Als gesünder und von innerlicherer Natur erscheint die Neigung zum geistlichen (besser: biblischen) Musikdrama, das als ein Nachklang der geistlichen Schauspiele und Mysterien in den ersten fünfzehn Jahren des Bestehens der Hamburger Oper gepflegt wurde. Das Volk wollte eben dem, was ihm noch immer besonders am Herzen lag, auch auf der Bühne eine gleiche Berechtigung mit der ihm völlig gleichgültigen heidnischen Mythologie zugestanden sehen. Allein auch die Dichtungen dieser geistlichen Oper blieben von würdiger Behandlung der Stoffe so himmelweit entfernt und standen der Form nach so tief unter der heroischen, ja selbst unter der Possenoper, daß sie in solcher Weise unmöglich gedeihen konnte. Zu einem fertigen Ganzen konnte sich daher die alte deutsche Oper in Hamburg nicht abrunden. Aber ihr Verlauf war dennoch reich an Anregung und Belehrung für eine spätere

Zeit, reich namentlich an interessanten und schönen musikalischen Erzeugnissen.

Die Eröffnung der Opernbühne auf dem Gänsemarkt, deren Ausstattung von vornherein ziemlich glänzend gewesen zu sein scheint, erfolgte mit einem geistlichen Singspiel *Adam und Eva* oder *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch.* Den Text lieferte der gekrönt kaiserliche Poet Richter, die Musik der Kapellmeister Johann Theile; die Tänze hatte Mr. de la Feuillade eingerichtet, Kamphausen die Dekorationen gemalt.

Die Bühne stellt zu Anfang des Vorspiels das Chaos vor; die vier Elemente erscheinen und zerteilen es, wobei sie Wechselgesänge halten. Das Feuer bittet endlich die Edlen der Stadt um hohe Gunst für das anzustellende Spiel. In der ersten Handlung stößt ein Engel den Luzifer in den Abgrund; Gott Vater mit dem Engelchore schwebt in einer großen Maschine hernieder und erschafft den Adam, nachher auch die Eva. Diese bricht sofort in die erhebenden Verse aus: „O nie erblickte Sachen! Die mich ganz erstarret machen! Himmel, Erde, Tiere, Meer, ja das ganze Gottesheer! Was bekomm ich ins Gesicht (!), — Leb ich oder leb ich nicht!" Im 2. Akt tobt Luzifer in der Hölle und ruft die Teufel zusammen. Sodi, der Teufel der Heimlichkeit, geht in Schlangengestalt zur Erde und verführt Eva; Teufels- und Engelchöre mischen sich ein, und an allegorischen Gestalten fehlt es ebensowenig wie am Heiland, der den gefallenen Menschen wieder in den Gnadenschoß aufnimmt. — Die übrigen auf der Hamburger Bühne gegebenen geistlichen Opern sind *Michal und David* 1679, und in demselben Jahre *die Maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen,* worin eine lustige Person vorkommt, nämlich der abtrünnige Jude Javan, der sich bei jeder Gelegenheit an Schinken und Wurst erquickt und seinen ehemaligen Glaubensgenossen deren Wohlgeschmack preist. Ferner *Esther* 1680, worin die Tugend als Trägerin und untrennbare Verbündete der Schönheit gefeiert wird. In Theiles *Geburt Christi* 1681 erscheinen neben den Personen der Schrift: Apollo und die Priesterin Pythia, die über die Geburt des Heilandes und den Sturz des Heidentums ganz außer sich ist. In *Kain und Abel* 1689 kommen unter andern die vier Winde zusammen und beschließen gegen Kains Geschlecht zu wüten, worauf sie sich sofort mit einem Tanze vergnügen. Die göttliche Liebe erscheint wiederholt in einer Maschine, um die Mutter Kains zu trösten und ihm selbst zuzureden; als er Abel erschlagen, statten die drei Furien in der Hölle Bericht ab. In solcher an die alten Mysterien erinnernden, wenn auch modernisierten Weise sind alle Hamburger geistlichen Opern gehalten. Dass aber diese Modernisierung wenig oder nichts von Verfeinerung und Veredlung der Form mit sich führte, sondern den Stücken die Roheit der alten Schauspiele in reichstem Maße beließ, sieht man beispielsweise aus einer geistlichen Oper des am sächsischen Hofe sehr beliebten Dedekind, *Der sterbende Jesus.* Die Kreuzigung wird mit Umständlichkeit vollzogen, und Satan singt nicht nur die letzten Worte des sich erhängenden Judas im Echo nach, sondern packt auch die Eingeweide desselben, als die ausfahrende Seele ihm den Leib zersprengt, in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu. Hier wie anderwärts ist die Erfindung ohne allen dichterischen Geist, die Sprache schwülstig und gespreizt, die Allegorie gezwungen. Zu

jenen Roheiten mußte die alsbald hoch steigende Pracht der Bühne um so schreiender kontrastieren; das Dekorations- und Maschinenwesen entwickelte sich bis zu schwindelnder Höhe. Der Poet Feind rühmt die Pracht des Hamburger Theaters als außerordentlich. Für eine einzige Dekoration, den Salomonischen Tempel, gab man 15000 Taler aus. Die obere Abteilung der Bühne konnte dabei, noch im Anschlusse an die alte dreistöckige Mysterienbühne mit Himmel, Erde und Hölle, auf- und niederschweben; die Seitenszenen konnten 39 mal, die Mittelvorstellungen aber 100 und etliche mal wechseln. In *Cara Mustapha* oder *die Belagerung von Wien* kamen nicht weniger als 47 Dekorationen und Maschinen vor; im *Nebukadnezar* von Hunold fanden 11 Veränderungen der Szenerie statt; eine davon enthielt den glühenden Ofen, in den die drei Männer geworfen wurden; eine andere war eine wüste Heide mit wilden Tieren, unter ihnen Nebukadnezar an Ketten, mit Adlerfedern und großen Klauen bewachsen. Außerdem traten in dieser Oper 11 fürstliche Personen auf, ferner Zauberer und Sterndeuter, ein Engel, eine Stimme vom Himmel usw. Neben dem Gesange und der Dekoration war es vorzugsweise auf den Tanz abgesehen. Alles mußte tanzen, die Weiber, die Teufel, in Kain und Abel die Winde, die Kameltreiber, in der *Geburt Christi* die Bauern, als sie zu Bethlehem die Kontribution bezahlen, usf.

Die Komponisten, die für die Hamburger Oper während ihrer ersten Periode arbeiteten, sind der schon genannte Johann Theile (geb. 1646), von dem 1678 eine zweite Oper, *Orontes*, 1681 eine dritte, die *Geburt Christi*, zum Vorschein kamen. 1685 wurde er Kapellmeister in Braunschweig-Wolffenbüttel als Nachfolger Joh. Rosenmüllers, dann zu Merseburg, und starb zu Naumburg 1724. Er war ein Schüler von Heinr. Schütz, sehr tüchtiger Kontrapunktist und Harmoniker, namentlich stark in Fugen und Kirchensachen, außerdem vortrefflicher Orgelspieler.[1]) Johann Wolfgang Franck, ein Hamburger Arzt, aber zugleich geschickter Tonsetzer, der zahlreiche schöne Melodien zu Elmenhorstschen geistlichen Liedern hinterlassen hat. Mattheson nennt ihn immer nur den *Capellmeister* Franck.[2]) Seine erste Oper, *Die wohl und beständig liebende Michal*, betrat 1679 die Hamburger Singbühne; ihr folgten in demselben Jahre noch drei, bis 1686 zehn andere. Der angesehene Violinist, Klaviermeister und Orgelspieler Nicolaus Adam Strungk, 1678 vom Rate zur Direktion der Musik nach Hamburg berufen, brachte bis 1683 neun Opern zur Aufführung. Er wurde

[1]) Seine *Passion* vom Jahre 1673 steht im Stil sehr nahe der oben S. 399 erwähnten von Sebastiani (1672) und wurde im 17. Bande der Denkm. deutscher Tonkunst neu gedruckt. Opernpartituren Theiles wie der unmittelbar folgenden Komponisten haben sich nicht erhalten; nur einige Ariensammlungen, deren Fundorte Eitners Quellenlexikon verzeichnet, kamen zum Druck; s. auch F. Zelle, Joh. Theile und Nik. Adam Strungk, 1891.

[2]) Wohl zum Unterschiede von Melchior Franck, dem Koburger Lieder- und Suitenkomponisten (S. 239).

darauf Kapellmeister des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, doch reklamierte ihn Ernst August von Hannover als Landesuntertan (Strungk war 1640 in Celle geboren), machte ihn zum Kammerorganisten, Domherrn und Kanonikus und nahm ihn nach Italien mit. Hier setzte Strungk durch seine Teufelskünste auf der Violine den Corelli so in Erstaunen, daß dieser gesagt haben soll, wenn er ein Erzengel *(Arcangelo)* sei, müsse Strungk sicherlich der Erzteufel sein. Dann ging er nach Wien, wurde 1688 zu Dresden erst Vizekapellmeister und nach Bernhards Tode 1692 dessen Amtsnachfolger als wirklicher Kapellmeister. In Leipzig gründete er später unter dem Schutze Johann Georgs IV. eine Oper, schrieb auch mehreres für die dortige Bühne und starb im Jahre 1700. Johann Philipp Förtsch, der, ähnlich wie Franck, heute Arzt, morgen Kapellmeister war, und J. G. Conradi lieferten gleichfalls eine Anzahl Opern für Hamburg; von letzterem sagt Mattheson, „daß er das Seinige nach damaliger Art auch gut genug verrichtet habe" (Ehrenpforte, 189).

So fleißig diese Männer produzierten, sie allein waren nicht imstande, den Bedarf an neuen Stücken zu decken. Man wandte sich daher nach Paris und Venedig, bezog sich von dort die neuesten Opernpartituren und übersetzte sie, so gut sichs schicken wollte, nicht ohne vom Hamburger Poetengeist manches hineinträufeln zu lassen. Vielfach sind die Komponisten solcher fremden Werke nicht genannt, doch steht fest, daß sich Lully, Giannetti in Modena, Steffani darunter befanden. Vielfach griffen die Hamburger Musiker direkt zu Texten Minatos oder Corneilles. Ihre Leistungen abzuschätzen, ist, wie erwähnt, wegen Mangel an Partituren unmöglich. Erst aus der zweiten Periode haben sich spärliche Dokumente der Nachwelt erhalten. Ein frischerer Trieb kam in das gesamte Opernwesen, als Kusser und bald nach ihm Reinhard Keiser sich der Hamburger Singbühne zuwandten. **Johann Sigmund Kusser** (Cousser), geb. 1660 zu Preßburg, ein genialer, vortrefflicher Musiker, wurde 1693 Kapellmeister, übernahm gemeinschaftlich mit Kremberg an Stelle des zeitweilig abtretenden Schott die Direktion [1]), und brachte mehrere Opern seiner Arbeit *(Erindo 1693, Porus 1694, Pyramus und Thisbe, Scipio Africanus 1694)* auf die Bühne. Mehr noch als durch seine Kompositionen wirkte er segensreich durch Einführung einer strafferen Disziplin und einer besseren italienischen Schreib- und Singart —

[1]) Die aber 1696 von Schott wieder weiter geführt wurde.

letztere insbesondere mit Hilfe Steffanischer Opern, die in dieser Hinsicht als Muster gelten konnten und von Kusser auf die hamburgische Bühne gebracht wurden. Mit der Gesangskunst sah es bis dahin sehr kläglich aus. Von Kastraten (Kapaunen, wie Mattheson sie nennt) blieb man, vereinzelte Gastspiele ungerechnet, glücklich verschont. Da man aber nicht aus der Erde zaubern konnte, was längerer Entwickelung bedurfte, und gute Sänger weder schnell herbeizuschaffen noch zu bilden waren, so nahm man, was man bekommen konnte. So steckten denn hinter der Maske olympischer Gottheiten und Heroen zuweilen Schuster und Schneider, verlaufene Studenten und allerhand Vagabunden, die etwas Stimme hatten. Christian Rauch z. B., Schotts erster Opernnarr, Magister der Philosophie, war ein verlaufener Jesuit. Die Beherrscherinnen des Hamburger Fisch- und Gemüsemarkts nebst den Priesterinnen der Venus vulgivaga figurierten als antike Göttinnen und Königinnen.[1]) Einem solchen Personale gegenüber mußte selbst einem Manne von so seltener Dirigentenfähigkeit wie Kusser es schwer werden, etwas auszurichten. Aber mit Zorn und Freundlichkeit setzte er durch, was sich durchsetzen ließ; alle Sänger mußten bei ihm noch einmal anfangen zu lernen. Mattheson sagt, es hätte seinesgleichen als Kapellmeister nicht gegeben, und stellt ihn am Schlusse seines Vollkommenen Kapellmeisters (S. 480 f.) geradezu als Ideal eines solchen hin.[2]) An anderem Orte (Ehrenpforte S. 146) vergleicht

---

[1]) Allmählich tauchen allerdings Sänger und Sängerinnen auf, die mit mehr Achtung zu nennen sind, darunter Mattheson, der ein brauchbarer Tenorist fürs dramatische Fach war, die Demoiselles Rischmüller und Schober, Reinhard Keisers Frau und Tochter, und vor allem Demoiselle Conradi, gleich ausgezeichnet durch Schönheit wie durch eine herrliche Stimme. Selbst diese freilich war so unwissend in den allernötigsten musikalischen Dingen, daß sie kaum eine Note kannte und Mattheson ihr alles so lange vorsingen mußte, bis sie es auswendig behielt.

[2]) „Der ehemalige Wolffenbüttelsche Capellmeister, J. S. Cousser, besaß in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestoßen ist. Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom größesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem jeden ins besondre, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn jedermann lieben und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn mußte. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: Da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabei offt übergingen. Hergegen besänfftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höfflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreiffen dürfen. Er kann zum Muster dienen."

er ihn mit dem florentiner Maler Andrea del Sarto; wie dieser des Raphael und Giulio Romano Art im Malen, so habe Kusser die Art und Weise eines jeden Tonmeisters bei Aufführung ihrer Musikwerke auf das Genaueste zu treffen gewußt. Leider war Kusser ein unruhiger Geist, den es nirgends, auch in den besten Verhältnissen nicht, lange duldete. In Deutschland gab es, wie der Lexikograph Walther meint, nicht gut einen Ort, an dem er sich nicht umgesehen hätte. Früher war er als Instrumentalkomponist und Virtuos viel herumgekommen und in mehreren Kapellen angestellt gewesen (Braunschweig und Wolfenbüttel, wo er als Kapellmeister eine Anzahl Opern für die dortige Bühne lieferte). In Paris gewann ihn Lully lieb, daher hat er es dort mit am längsten, nämlich sechs Jahre, ausgehalten. Aus Hamburg verschwand er schon 1696, wenigstens ist im Jahre 1697 seine letzte Oper, *Jason*, aufgeführt worden. Er wandte sich nach Süddeutschland, wo er 1696 schon in Nürnberg und Augsburg nachweisbar ist, fungierte von 1698 bis 1704 als Kapellmeister der Oper in Stuttgart, und ging dann nach England und Irland, wo er in Dublin 1727 hochangesehen als Kapellmeister gestorben ist. In Hamburg war sein Wirken, wenn auch kurz, so doch erfolgreich, und bereitete den Boden vor, in dem ein noch Größerer alsbald schöne Saat ausstreuen sollte. Von Cousser haben sich 44 gedruckte Arien aus der Oper *Erindo* (1693) und die vollständige Partitur der Oper *Jason* (1697) erhalten, dazu einzelne andere Opernarien und eine Sammlung französisch stilisierter Orchestersuiten (1682), eine Frucht seines Pariser Aufenthaltes.[1])

Reinhard Keiser, um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geboren, ließ sich bereits ein Jahr nach Kussers Ankunft (1694) in Hamburg nieder und wurde durch sein frisches, naturwüchsiges Genie in kurzem der Held des Tages. Er trug die Begabung in sich, die Oper zeitweilig zu großem Glanze zu erheben, und hätte er neben seinem musikalischen Talente die sittliche Kraft besessen, die die Grundlage alles dessen sein muß, was dauernd bestehen soll, so wäre sein Wirken für die Oper in demselben Maße nachhaltig gewesen als es zeitweilig belebend war. Seine musikalische Begabung war so reich, daß er ohne Anstrengung alles ihm Voraufgegangene verdunkelte und alles Gegenwärtige mit einem Schlage für sich gewann. Seine Produktivität erscheint unglaublich. Er

[1]) Eine Biographie dieses vielseitigen und originellen Reisedirigenten steht noch aus.

hat 116 Opern geschrieben, was man in Betracht der Masse nur schätzen kann, wenn man sich erinnert, daß die damaligen Opern 40, 50 und mehr Arien enthielten, daneben Ariosos, Accompagnatos, eine Menge Rezitative, Duette (seltener Terzette), hier und da Chöre. Denn auch in der deutschen ernsten Oper wurde alles gesungen; der gesprochene Dialog war nur in der komischen seit 1686 aufgekommen. Die bedeutendsten von Keisers Opern gingen von der Hamburger Bühne aus über die größten Theater Nord- und Mitteldeutschlands, einige drangen sogar nach Paris, was damals viel sagen wollte. Allerdings fand man hier nicht großes Wohlgefallen daran, wie denn überhaupt deutsche Opernkomponisten vor Händels Zeit im Ausland nicht viel Boden gewinnen konnten. Das lag darin, daß hinsichtlich der dramatischen Wirkungen die französische, hinsichtlich alles dessen, was Gesangskunst betraf, die italienische Oper der deutschen überlegen war. Indessen enthalten Keisers Opern das Beste, was damals an dramatischer Musik in Deutschland geschaffen wurde und geschaffen werden konnte. Der begeisterten Urteile über ihn gibt es eine Menge. So rühmte Mattheson von ihm: „Was er setzte, das sang alles aufs Anmutigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen mochte." In seinem „Ersten Orchester" nennt er ihn *„le premier homme du monde"* und behauptet in der Ehrenpforte (S. 129) „es sei zur Zeit, da Keiser blühte, kein Komponist gewesen, der, absonderlich in zärtlichen Singsachen, so natürlich, so fließend, so anziehend und, was das meiste, zuletzt noch so deutlich, vernehmlich und rhetorisch gesetzt habe als eben er." Scheibe (Krit. Mus. 1745 S. 763) sagt von ihm: „Keisern seine Sätze sind galant, verliebt und zeigen alle Leidenschaften, deren Gewalt das menschliche Herz am meisten unterworfen ist. Wir sehen also an ihm die Melodie in ihrer natürlichen und wesentlichen Gestalt. Sie ist feurig ohne Zwang und die Liebe selbst." „Und wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gange durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt", bemerkt Chrysander (Händel I, 80), „so überkommt Einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüthen der neu erwachenden Natur, ebenso zierlich klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit." Keisers melodische Begabung war unerschöpflich und machte auch vor der schwierigsten Szene nicht Halt. Wir haben große, feurige

Arien von ihm im italienischen Koloraturstil, prachtvolle Rezitative mit Begleitung, französische Arietten von zierlicher Eleganz, lustige, übermütige Couplets von zündender Verve, dazu Instrumentalsätze mit apartesten Klangwirkungen. Dabei verliert er sich niemals in eine schematische Behandlung der gangbaren Formen, sondern setzt, wo irgend es angeht, mit neuen originellen Ideen ein. Am frappantesten ist er in seinen Begleitungen, mit denen er weit über Hamburg hinaus, z. B. nach Leipzig auf Bach wirkte. Mit fast Berliozscher Kühnheit wagt er neue Kombinationen der Instrumente. In *La forza della virtù* (1701) erscheint eine Arie „con flauti senza Cembalo", eine sogar „senza unico accompagnamento"; im *Orpheus* (1709) stellte er 5 Flöten, ein andermal 4 Fagotte zusammen. Glockenspiel und Laute sind nicht selten zu poetischen Wirkungen ausgenutzt, und unzählige Varianten gibt es, in denen er das Streichorchester, namentlich konzertierende Violinen, verwendet.[1]) Man hat beim Überblicken seiner Musik das Gefühl, einem Künstler gegenüberzustehen, dessen Sicherheit im Gestalten unerschütterlich, dessen Vorrat an Gedanken unverzehrbar scheint. Seiner musikalischen Universalität halber ist er nicht mit Unrecht mit Mozart verglichen worden.[2]) Auch auf Händel, der mit vielen seiner deutschen Altersgenossen Keiser manches verdankt,[3]) könnte verwiesen werden, obwohl Händel bei ebenso starkem Andrang der Ideen gleichmäßiger arbeitete und in seinen Schöpfungen ein weit tieferes Ethos auszuprägen verstand. Ältere Beurteiler Keisers[4]) pflegen das Lob, das sie ihm spenden, allsogleich wieder wett zu machen durch Hindeutung auf seine Schwächen als Mensch, auf gewisse noble Passionen, denen er frönte, und geben dem Bedauern Ausdruck, daß er kein anderer geworden als er wurde. Wir dürfen heute die Anekdoten, die über ihn kursieren und die von dem gesprächigen Mattheson behaglich in den Vordergrund gerückt werden, getrost ignorieren, um uns einer vorurteilslosen Schätzung seiner rein künstlerischen Leistungen hinzugeben. Daß er die Oper als Ganzes ebensowenig zu einem Musikdrama im Sinne des

---

[1]) W. Kleefelds Aufsatz „Das Orchester der Hamburger Oper" in Sammelb. der Int. Musikges. I, 1899/1900 registriert die Verwendung der verschiedenen Instrumente in der Hamburger Oper in etwas äußerlicher Weise.

[2]) Kretzschmar, a. a. O., S. 286.

[3]) Keisers *Octavia* wurde, um einen Vergleich seines Stils mit dem Händels zu ermöglichen, im Supplement der Händelausgabe (Seiffert) veröffentlicht.

[4]) z. B. Chrysander, Dommer, die beide den Komponisten von der Perspektive des reifen Händel aus betrachten.

späteren von Gluck erhob wie andere seiner Zeitgenossen und zuweilen einem Geschmacke huldigte, der sehr bald überwunden wurde, wird bei der Fülle des wirklich Bedeutenden, was wir von ihm haben, nicht als wesentlichen Mangel seiner Künstlerschaft betrachtet werden dürfen. Sicherlich hat die Umgebung, in der er stand und wirkte, das ihre dazu beigetragen, daß er kein Händel wurde, kann doch geradezu behauptet werden, daß Händel selbst in Hamburg nicht hätte das werden können, zu was ihn England machte.

Eine Biographie Keisers schrieb F. Voigt (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890). Seine Opern untersuchte im Zusammenhange H. Leichtentritt (R. Keiser in seinen Opern, 1901). Frühere Beiträge finden sich in Chrysanders Händel, I, und in dessen Aufsätzen über die Hamburger Oper in der Allg. Musikal. Zeitung 1878—82. In Neudruck wurden außer der oben genannten *Octavia* veröffentlicht: die Oper *Jodelet* 1726, die freilich den Komponisten nicht von allen Seiten zeigt, in Bd. 18 der Eitnerschen Publ. der Gesellsch. f. Musikforschung; mehrere Arien aus verschiedenen Opern durch O. Lindner (Beilagen zu der Schrift „Die erste stehende deutsche Oper" 1855); Suiten aus solchen durch Fr. Zelle; ferner einzelne Gesänge, Arien und Kantaten. — Auch als Kirchenkomponist besaß Keiser Ansehen. Außer Kantaten und einem Oratorium *Der siegende David* (1728) hat er „das Leiden Christi vielmal in die beweglichste Musik gebracht und aufs Erbaulichste aufgeführt" (Matheson). Die Komposition des Brockesschen Passionsgedichts wurde bereits oben S. 404 erwähnt; näheres über die andern Passionen findet sich bei K. v. Winterfeld, Der evangel. Kirchengesang III, und bei H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, 1872 (beide mit Notenbeilagen).

Von 1708 an, da sich der Verfall der Hamburger Oper allmählich vorzubereiten beginnt, war Keiser mit einem Gelehrten namens Drüsike vier Jahre lang selbst Opernpächter. „Da ging es in *floribus*" mit dem Sänger und Komponisten Grünwald und dem nachmaligen Darmstädter Kapellmeister Graupner, der 1706 mit nicht ganz zwei Talern in der Tasche nach Hamburg gekommen war, glücklicherweise aber den eben leer gewordenen Platz am Flügel erobert hatte. Das Glück aber irrte flüchtig umher, man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden, Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus dem Gesichtskreise der Hamburger. Keiser wußte sich noch durch seine Noten zu helfen; er verlor sich für ein Jahr nach Weißenfels und erschien dann wieder 1709 und -10 mit sieben neuen Opern, die der Reihe nach auf die Bühne kamen. Weil es ihm, der die beste Stütze der Hamburger Oper war, zwar nicht an Genie, doch an sittlichem Halt, seinen Kollegen aber eigentlich an beidem fehlte, begann die Oper schon

1703 von der Höhe, auf die sie so schnell hinaufgetrieben war, zu sinken. Die geistlichen Schauspiele waren seit 1692 von der Bühne verschwunden, was abgesehen von ihrer des Gegenstandes unwürdigen Form immerhin zu bedauern war, insofern sie durch ihren Stoff eine gewisse Volkstümlickeit behaupteten und durch ihren Inhalt wenigstens vor so totaler Entartung und Abwendung von allem Schicklichen, wie nun über die Oper hereinbrach, geschützt waren. Jetzt teilte mehr als vordem die antike Götter- und Heldengeschichte mit der Posse allein die Opernbühne; jene wäre dem Volke ganz ungenießbar geblieben, wenn man sie ihm nicht mundgerecht gemacht hätte, und zwar durch Eingriffe, die jede Spur idealen Gehalts tilgte. In der Posse zeigte sich das Volkstum vollends nicht von der edelsten Seite, sie artete allmählich in Pöbelhaftigkeit aus.

Man geriet auf das eitelste Schaugepränge und die schärfsten Reizmittel. Der Lärm auf der Bühne wurde ungeheuer; man sah und hörte ganze Schlachten mit Kanonendonner, Himmel und Hölle im Kampfe mit prasselnden Feuerwerken, Teufeln, feuerspeienden Drachen und Schlangen. Als Menschen in allen möglichen Gestalten und Kostümen nicht mehr zogen, mußten Kamele, Pferde, Esel, Affen auf die Bühne; das Brüllen und Brummen wilder Bestien beutete man zu musikalischen Effekten aus. Dieser Spuk, da er jeden Tag mehr an Reiz verlor, wurde mehr und mehr gesteigert, und um so widerlicher berühren daneben die Reflexionen über Sittlichkeit, Tugend und andere ethische und moralische Dinge. Übrigens drehten sich alle Volksklassen in diesem Trubel, die Gebildeten und die Geringen; weder schämten sich jene vor diesen, noch fiel es ihnen ein, daß höherer Stand und höhere Begabung und Bildung die moralische Verpflichtung haben, dem geringeren mit gutem Beispiel voranzugehen. Man erkannte zwar die Gemeinheit und verachtete sie, amüsierte sich aber doch ganz vortrefflich dabei. Unter den Poeten besaßen selbst die besseren und anständigeren wie Postel, Bressand, Hunold, König wenig intensive dramatische Gestaltungskraft; ihre Sprache war ein Gemisch von kahler Prosa und ungeheuerlichem Schwulst. Postels Verse standen in der Phrasenmacherei obenan; sie waren aber wenigstens geschickt für Musik, daher von den Komponisten ungemein begehrt, namentlich von dem, der den reichsten Musikquell von allen in sich trug, von Keiser. Beide haben zusammen eine Masse Opern geschaffen. Postel wie auch Hunold zogen sich mit Schotts Tode von der Oper zurück, und Leute wie Hinsch, Prätorius und Feustking kamen ans Regiment. Dieser Feustking, ein mißratener Theologe, zankte sich mit Feind, der von nicht viel feinerem Kaliber war, öffentlich in Flugschriften und Pasquillen auf die anstößigste Weise, bis Feind, der etwas mehr Geist hatte und besser unterrichtet war, ihm auf böse Art den Garaus machte. Der Narr und Hanswurst, dem wir übrigens schon in der geistlichen Oper begegneten, durfte der ernsten heroischen Oper ebenso wenig fehlen wie der Posse und der gewöhnlichen Haupt- und Staatsaktion. „Wenn dieser nicht darinnen, gehen sie nicht hinein, die andern Sachen mögen so schön sein als sie wollen.

Also ist er hier in Hamburg ein nothwendig Stück," sagt Hunold-Menantes selbst, und auch er ist der lustigen Person „als Abwechselung" keineswegs abgeneigt, vorausgesetzt, „daß man klug damit verfahre und nicht wider die Ehrbarkeit". Von einem Verfahren wider die letztere konnte aber längst keine Rede mehr sein, wo man über ihren Begriff so vollständig in Unklarheit geraten war. Jene Possenreißer und komischen Personen erschienen wie in Italien in Gestalt von Bedienten; in der Oper *Salomon* war es ein Schneider, in der *Octavia* von Feind ein Hoffourier, mitunter auch Juden und Schornsteinfeger. In der von Feustking zusammengestoppelten und von Mattheson komponierten Oper *Cleopatra* (1704) betrug sich eine Bande Schornsteinfeger so unanständig, daß zwei Blätter aus dem schon gedruckten Textbuche herausgerissen und umgedruckt werden mußten. Dazu kam dann noch (in weiterem Umfange erst nach Schotts Tode, wenn auch in einzelnen Beispielen schon früher) eine verwerfliche Sprachmengerei; man sang in der nämlichen Oper hochdeutsch, plattdeutsch, italienisch und französisch durcheinander — ein Galimathias, der seinen ersten Ursprung darin hatte, daß fremde und der deutschen Sprache unkundige Sänger Arien in ihrer Muttersprache einlegten. Das Plattdeutsche war in der Posse zu Haus; da aber auch in der ernsten Oper von einheitlicher Entwickelung der Handlung und Charaktere keine Rede war, schien die sprachliche Einheit Nebensache, und man machte sich sogar die Sprachverwirrung als neues und ganz besonderes Reizmittel zunutze.

Ungeachtet dieses seit 1702 einreißenden Unwesens mancherlei Art wohnte dem Hamburger Opernleben doch etwas inne, was auch auf Geister anderer Art Anziehungskraft ausübte. Wie hätte es sonst **Händel** einfallen können, im Sommer 1703 seine Schritte dorthin zu lenken. Hamburg war und blieb eben geraume Zeit hindurch eine Hochschule der dramatischen Tonkunst, wo es unendlich viel zu lernen gab, wenn man den rechten Sinn hinzubrachte, Spreu vom Weizen zu sondern. Händel, obgleich noch ein Jüngling von 19 Jahren, war in jeder Hinsicht bereits Mann genug, um aus der galanten Wirtschaft der Hamburger Musensöhne Nutzen und Belehrung zu ziehn. Er kam aus Halle, aus Zachows Schule, mit viel kontrapunktischer Gelehrsamkeit ausgerüstet. Nach Matthesons Erzählung setzte er damals, „reich an Fähigkeit und gutem Willen, sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten. Er wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt. Er war stark auf der Orgel in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich *ex tempore,* aber er wußte sehr wenig von der Melodie, ehe er an die Hamburgische Oper kam." So weit Mattheson (Ehrenpforte 93), bei dem wir als einem der originellsten Köpfe der Zeit einen Augenblick verweilen müssen.

Johann Mattheson, ein geborener Hamburger, war, als Händel nach Hamburg kam, 22 Jahre alt, Tenorist und Komponist bei der Oper; 1705 am 25. Februar erschien er zum letzten Male auf der Bühne, und zwar in Händels *Nero,* nachdem er, wie er selbst erzählt, die Hauptperson unter allgemeinem Beifall vorgestellt und dergleichen Arbeit ganze 15 Jahre, also seit sehr früher Jugend, getrieben hatte. Von seinen in der Tat vielseitigen Talenten setzt er selbst uns in seiner Autobiographie in der Ehrenpforte aufs umständlichste in Kenntnis.[1]) Er spielte vortrefflich und fertig Klavier, auch Orgel, obwohl er hier Händel den Vorrang zugestand, sang in der Oper und setzte, wenn er oben auf der Bühne erdolcht oder vergiftet war, seine Heldentaten unten im Orchester als Dirigent oder am Flügel weiter fort. Komponiert hat er massenhaft, heute eine Oper von zweideutigem Charakter, morgen eine Passion, *Der blutrünstige Keltertreter* oder *Das Sündenschaf,* oder sonst eine erbauliche und bewegliche Geschichte. Seine Musik ist durchschnittlich nicht so schlecht wie sie bisher gehalten wurde, wenn auch keiner wagen wird, sie mit Bachscher oder Händelscher zu vergleichen. Das Beste hat er in 29 Oratorien gegeben, Kompositionen,

---

[1]) Einen Neudruck dieses wichtigen biographischen Quellenwerkes veranstaltete M. Schneider, 1910. Auch nicht die geringste Kleinigkeit hat der gelehrte Mann zu notieren vergessen, wenn sie geeignet schien, ein günstiges Licht auf ihn zu werfen: weder wenn ihn der berühmte Dichter Brockes einmal besuchte, noch wenn diese oder jene hohe Person ihm Lobsprüche gespendet, oder wenn er später als Legationssekretär einen neuen Heringskontrakt abgeschlossen hatte. Übrigens war er wirklich in allen Sätteln gerecht, ein wahrer Allerweltsmensch, der immer etwas aus sich zu machen verstand — „wo der Stein liegt, da wächst er," sagte er, auf sich bezüglich. Alle seine Zunft- und Kunstgenossen überragte er an Vielseitigkeit des Wissens; ging dieses auch weniger in die Tiefe, so doch, wie man anzuerkennen nicht unterlassen darf, in sehr ansehnliche Breite. Und wenn er sich selbst als den „niemals Müßigen" bekomplimentiert, so mag man ihm das gönnen, denn seine Tätigkeit grenzte wirklich ans Unglaubliche. „Wir müssen hier wegen der vielen Materien über manche wichtige Begebenheit hinweggehen, und nur in einer kleinen Probe zeigen, wie heute Stein und Kalk [als er sich ein Haus baute], morgen Sang und Klang, und übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen bestimmten Zeiten, sondern mehrenteils unvermutet, wenn z. B. etliche ausgebliebene Posten auf einmal ankamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort, mit den Noten! Weg! mit der Bleischnur! Die eine Cypher dort her! um geheime Schriften aufzulösen; die andern auf jenem langen Tisch ausgebreitet um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten: alles hernach fein ins Reine gebracht; datiert; subskribiert; paragraphiert; rubriziert; numeriert; protokolliert; registriert; sauber gefalten; fest gepackt; wohl versiegelt; gehörig adressiert; sicher spediert; den Boten instruiert etc. O ha! — — —" (Ehrenpforte 202). Und so werden alle die bewundernswürdigen Taten mit einer selbstgefälligen Geschwätzigkeit, die an den Figaro im „Barbier von Sevilla" erinnert, weiter ausgekramt, und keinen Augenblick verläßt ihn das sichere Bewußtsein, auf der Höhe seiner Zeit zu stehen.

die eine unglaublich schnelle Hand verraten und in ihrer Effektsucht und Ungleichheit deutlich die Reflexe widerspiegeln, die von der Hamburger Oper auf die Kirchenmusik der Stadt fielen. Schon in Keisers Kirchenmusiken kommen rohe Übertreibungen vor, kleinliche Malereien auf unbedeutenden Worten, überspannte Deutlichkeit im musikalischen Ausdruck. Mattheson übertrifft sie noch, indem er sich zeilenlang an ein poetisches Bild heftet und es unter Aufbietung großer Massen zu Tode hetzt, etwa bei Ausdrücken wie „Blitz und Donner", „zerreißen", „zerschmeißen" usw. Dennoch trifft man mitunter auf Sätze von großer Schönheit der Melodie und Formvollendung, namentlich auf Arien und begleitete Rezitative, die von gewissen Seitenstücken bei Bach nicht allzuweit abstehen. In dieser Hinsicht beachtenswert sind sein Weihnachtsoratorium *Die heilsame Geburt* (1715), das für den Sieg von Belgrad bestimmte Oratorium *Der siegende Gideon* (1717) und der auf das Reformationsjubiläum geschriebene *Reformierende Johannes* (1717), in denen schöne Choraldurchführungen unmittelbar auf Bach weisen. Daß Joh. Brahms es nicht verschmähte, sich im Jahre 1859 eigenhändig einzelne Chorsätze Matthesons aus den Hamburger Autographen abzuschreiben, mag ihnen als eine der besten Empfehlungen dienen.[1]) Weit einflußreicher wurde allerdings Matthesons schriftstellerische Tätigkeit, die bis in unsere Tage hinein wirkt. Seinem Fleiße, seiner Vielseitigkeit, seinem gesunden Verstande, aber auch seiner persönlichen Gereiztheit und Streitsucht verdanken wir ungezählte wertvolle Beiträge zur Musikgeschichte der Bach-Händelperiode. Er führte eine je nach Umständen grobgeschnittene, spitzige, humoristische, allezeit aber geistreiche, gewandte und ungemein rasche Feder, mit der er manchen verwundet, viel Skandal angerichtet, aber auch manches Vorurteil aus der Welt geschafft, viele belehrt und ritterlich manchen Strauß für Wahrheit und Aufklärung ausgefochten hat. Zweifel an seiner Unfehlbarkeit konnte er nicht vertragen und hatte dafür ein ausgezeichnetes Gedächtnis; jeder, der sich solchen zuschulden kommen ließ, bekam seine Feder bei nächster Gelegenheit als einen Zaunpfahl zu kosten. Proben von seinem Charakter und Stil sind im Voraufgegangenen schon

---

[1]) Über Matthesons Leistungen als Komponist s. die Schriften von H. Schmidt (1897) und L. Meinardus (1879; mäßig); über seine Oratorien im besonderen H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II₂, S. 28f.; C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, 1872; A. Schering, Geschichte des Oratoriums 1911, S. 335 ff.

häufig vorgekommen. Die Gesamtzahl seiner schriftstellerischen Arbeiten beläuft sich auf noch fünf mehr, als er Lebensjahre vollbracht, nämlich auf 88, darunter eine Menge musiktheoretischer und didaktischer Werke, von denen viele teils durch ihren Stoff, teils durch dessen Verarbeitung noch heute Wert haben.[1]) War er mit einer Oper oder einem musiktheoretischem Werke fertig, so restaurierte er sich durch Übersetzung eines Traktätleins über die „Eigenschaften und Tugenden des edlen Toback" oder einer politischen Broschüre; daneben gab er fleißig Stunden, veranstaltete mit Keiser oder einem andern ein großes Konzert auf dem nieden Baumhause, machte der Gräfin Königsmark und „anderem vornehmen Frauenzimmer" den Hof,[2]) führte einen schlagfertigen Degen, ohne es nach Befinden mit einer Perfidie oder Kriecherei genau zu nehmen. Als er 1706 Sekretär beim englischen Gesandten, Herrn von Wich, geworden war, kamen zu alle dem noch die Geschäfte bei der Gesandtschaft; später (1715) wurde er auch *Cantor cathedralis* am Dom, womit die Würde eines *Canonicus minor* verbunden war.[3]) Doch legte er sein Kantorat wegen steigender Harthörigkeit schon 1728 nieder, starb aber erst 1764.

Diesen außerordentlich gewandten Mann lernte Händel am 9. Juli 1703 auf der Maria-Magdalenenorgel wahrscheinlich zufällig kennen. Mattheson nahm ihn sogleich unter seine Fittiche, führte ihn in das Haus und an den Tisch seiner Eltern, wofür, wie er sagt, Händel ihm einige „Kontrapunktgriffe" eröffnete. Sonst hielt sich dieser bescheiden zurück, setzte sich im Orchester unten zur zweiten Violine „und tat, als ob er nicht fünfe zählen könnte."

[1]) Die besten darunter sind: *Das neu eröffnete Orchester*, Hamburg 1713; *Das beschützte Orchester* und *Das forschende Orchester*, 1717 und 1721; *Critica musica*, 2 Bde., 1722—25; *Der musikalische Patriot*, 1728; *Grosse Generalbassschule*, 1731, *Kleine Generalbassschule*, 1735. Der *Kern melodischer Wissenschaft*, 1737, ist jedoch ganz aufgegangen in dem einen Schatz an feinen und klugen Bemerkungen und sehr viel Belehrendes enthaltenden *Vollkommenen Kapellmeister*, 1739; ferner die schon genannte *Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740, eine Reihe wertvoller Tonkünstlerbiographien enthaltend. Seine gedruckten Werke, mehrere mit umfänglichen handschriftlichen Nachträgen, desgleichen die Autographe von einigen 40 Kompositionen, bewahrt die Hamburger Stadtbibliothek.

[2]) Keiser pflegte ihn spottweise die „weisse Krawatte" zu nennen — wohl mehr, um sein hofmännisches Wesen, als den Vorzug reinerer Wäsche, den Mattheson vor ihm behauptete, zu charakterisieren.

[3]) So trefflich diese Titel übrigens auch klingen, reich wurde niemand dabei, denn die Einkünfte beliefen sich auf etwa 24 Taler jährlich. Dafür hatte man den Genuß, bei der Einweihung knieend einen lateinischen Eid zu leisten. Außerdem gab es Veranlassung zu so vielen Schreibereien, daß die Kosten dafür mehr betrugen als das Amt brachte.

Als es aber einmal am Klavierspieler fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein ganzer Mann, was natürlich Mattheson, der sein Leben lang sich auf das über Händel ausgeübte Protektorat viel zugute tat, schon längst geahnt hatte. Anfangs scheint Händel auch in gewisse äußerliche Abhängigkeit von seinem Mentor geraten zu sein. Doch noch im Dezember desselben Jahres kamen sie bei Gelegenheit der Aufführung von Matthesons *Cleopatra* in den oftmals erzählten Streit. Händel begleitete am Flügel, während Mattheson den Antonius sang und, wie er selbst bescheidentlichst versichert, „so vortrefflich nachahmte, daß die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei erhuben." Als er von der Bühne ins Orchester kam, erwartete er, daß Händel vom Flügel respektvollst aufstehen, ihm die weitere Begleitung überlassen und von ihm „als unter seiner Oberaufsicht in musikalischen Dingen stehend, geziemenden Befehl annehmen werde." Händel aber ließ ihn stehen und spielte ruhig fort, wofür er beim Herausgehen aus dem Theater von Mattheson eine „truckene Ohrfeige" bekam. Es kam darüber auf offenem Markte zum Zweikampfe, der aber unblutig ablief. Beide versöhnten sich sehr bald wieder, und am 8. Januar 1705 kam Händels erste Oper *Almira, oder der in Kronen erlangte Glückswechsel,* von Feustking gedichtet, auf die Bühne und erlebte 30 Vorstellungen; dann folgte *Nero,* worin Mattheson als Sänger von der Bühne Abschied nahm. Die Wirkung dieser Händelschen Opern auf das Publikum muß groß gewesen sein. Nicht als ob sie bereits vollkommene Meisterwerke gewesen wären; dazu fehlte ihm die Erfahrung. Aber indem er einerseits von Keiser lernte, stand er doch andererseits über ihm inbetreff der ganzen Anlage seines Genies, seiner Studien, der Höhe seines Kunststrebens und seiner sittlichen Tüchtigkeit. Seine kräftige ursprüngliche Natur war der tiefsten und stärksten Leidenschaft fähig, während ihre Reinheit und die schon in jungen Jahren auftretende Mäßigung und Ruhe von vornherein jede Ausschweifung und Übertreibung ausschloß. Den tiefsten Gefühlen zugänglich und sie doch zugleich beherrschend, vermochte er sie mit aller Naturwahrheit darzustellen, ohne ins Extrem zu verfallen, wie seine ursprünglich weniger vollkräftig angelegten, durch fleißige Übung ihrer „galanten Tugenden" etwas verblaßten Genossen bei der Hamburger Bühne. Schon in den ersten Opern zeigt sich Händels eminente Befähigung zur musikalischen Charakterzeichnung, die dann auf der Höhe ihrer Ent-

wickelung unübertroffene Resultate ergab. Waren diese Anlagen zur Zeit seines Aufenthaltes zu Hamburg noch unentwickelt im Vergleich zu später, so reichte doch das, was sich davon offenbarte, schon vollkommen hin, in den Zuhörern die Ahnung zu erwecken, welch ein Stern der Tonkunst im Aufgehen begriffen sei. Aber bei aller Anregung, die Händel zu Hamburg in so reichem Maße empfing, hätte er seine volle Entfaltung hier doch nicht gewinnen können; er mußte die Kunsteinflüsse mehrerer Nationen auf sich wirken lassen, um sein deutsches Wesen, ohne etwas davon aufzugeben, zu jener Universalität zu erweitern, die wir an ihm bewundern. Händels Kunst konnte sich nur unter Einwirkung großer und mannigfaltiger Verhältnisse voll entwickeln. Nach Aufführung des *Nero* beschränkte er sich wieder auf Stundengeben, ohne mit der Oper in nähere Berührung zu kommen, sah dem Spektakel ruhig zu, wahrscheinlich auch ohne Lust zu empfinden, sich mit den traurigen Machwerken der vorhandenen Poeten zu befassen. Keisers Operndirektion hatte mittlerweile mit Schluß des Jahres 1706 ein trübes Ende genommen; ein von ihm 1707 komponiertes Singstück, *Der Carneval von Venedig,* eine erbärmliche Narrenposse in vier Sprachen: italienisch, französisch, hochdeutsch und plattdeutsch, hatte zwar ungeheuren Zulauf, wurde aber doch verachtet. Daher schrieb Händel, einer Aufforderung des neuen Opernpächters Saurbrey zufolge, noch eine Oper, aus der eigentlich zwei wurden, *Florindo* und *Daphne.* Bei Aufführung derselben 1708 war er schon nicht mehr in Hamburg, sondern in Italien. Sein Andenken hielt man hoch in Ehren und erinnerte sich seiner mit Sehnsucht, als es immer schwerer fiel, dem Umsichgreifen der trivialen Posse und des äußerlichen Spektakels zu steuern. Man nahm Notiz von allem, was er auswärts tat, und verschiedene seiner italienischen Opern (darunter *Rinaldo, Agrippina, Zenobia*) sind über die Hamburger Bühne gegangen.

Im Jahre 1709 war auch Keiser aus seinem Asyl in Weißenfels wieder hervorgekommen und half sich durch eine Anzahl Opern und eine reiche Heirat (mit der Tochter des angesehenen Ratsmusikanten Oldenburg, einer vortrefflichen Sängerin) auf. Abwechselnd hielt er sich still oder legte wacker Hand mit an, nicht zwar um die Oper vom Untergange zurückzuhalten, sondern um selbst mit ihr abwärts zu gehn. 1717 trifft man ihn in Kopenhagen, 1719 zwei Jahre am Württemberger Hofe in Ludwigsburg, 1722 und 1723 wieder in Kopenhagen, wo er als Kgl. dänischer

Kapellmeister die Oper leitete. Im Jahre 1728 wurde er an Matthesons Stelle Kantor am Dom in Hamburg und machte fleißig Kirchenmusik. Seine letzte Oper war *Circe*, 1734; dann zog er sich ganz in die Stille zurück und ist 1739 in Kopenhagen gestorben. Das Publikum, dem er so viele Jahre gedient, scheint ihn bald undankbar vergessen zu haben.

Obgleich der Verfall der Oper unter Saurbrey und später unter dem Schwiegersohne Schotts, dem Hofrat Gumprecht, unabwendbar zu sein schien, versuchten 1722 doch noch einige vornehme Leute (Graf Callenberg, die Gesandten von Wich und Wedderkopp, Konferenzrat Alefeld und Herr Demercières) die Oper wieder in einen verbesserten und prächtigen Stand zu setzen. Als Kapellmeister und Komponisten beriefen sie **Georg Philipp Telemann,** den letzten Künstler von Bedeutung, der an der Hamburger deutschen Oper mitwirkte. Telemann, 1681 in Magdeburg geboren, war schon seit 1721 Direktor des Chores und Kantor des Johanneums zu Hamburg, nachdem er zuvor Kapellmeister in Sorau, Eisenach und Frankfurt a. M. gewesen war. Er stand in großem Ansehen und übte gewaltigen Einfluß auf die musikalische Geschmacksrichtung Deutschlands. Seine Kantaten und Oratorien wurden für mustergültig angesehen, seine Instrumentalstücke für unübertrefflich gehalten, — er hatte in der Öffentlichkeit mehr zu bedeuten als Bach, dessen Stelle als Thomaskantor nach Kuhnaus Tode man anfangs ihm angetragen hatte; und wenn irgendwo von den besten Vorbildern die Rede war, so wurden Hasse, Graun und Telemann in einem Atem genannt. Der Mann, die Oper in neuen Flor zu bringen, war er freilich nicht. Zwar zeigte er sich unerschöpflich an Gedanken und schrieb mit größter Leichtigkeit; sein Rezitativ war vortrefflich, und wirksam und geschickt zu instrumentieren verstand er aus dem Grunde. Aber seine Originalitätssucht verleitete ihn, namentlich in jüngeren Jahren, zu Unnatur, und sein Hang zu übertriebener Tonmalerei ließ ihn häufig widersinnige Spielereien treiben, die dem eigentlichen Affekt entgegen waren. Schönheit und Fluß der Melodie besaß er, aber sie gingen ihm oft genug verloren über der Gesuchtheit des Ausdrucks und Geschraubtheit der Deklamation. Seine Produktivität ging dabei ins Unglaubliche und hat kaum ihresgleichen. Unter seinen Werken finden sich 12 Jahrgänge Kirchenkantaten und Motetten, 44 Passionen, eine reichliche Anzahl Oratorien oder was man damals in Deutschland so nannte, etwa 40 Opern, Vor-, Zwischen- und Nachspiele,

an 600 Ouvertüren, 33 Musiken zur Einführung des Hamburger Bürgerkapitäns, deren jede aus einer Orchestersonate und einem sogenannten Oratorium besteht, Predigermusiken usw., außerdem hunderte von Instrumentalkompositionen verschiedenster Art. Auch sonst war er scharf an Kopf und Zunge und machte gern malitiöse Epigramme auf andere Musiker[1]). Er starb zu Hamburg 1767. Seine Selbstbiographie, die viel Eingehendes namentlich aus der Zeit bringt, da Telemann als stud. iur. in Leipzig lebte und dort ein von ihm gegründetes studentisches Collegium musicum leitete, steht in der „Ehrenpforte" [2]). Wie die Werke seiner Hamburger Kollegen, so sind auch die seinigen, wie schon angedeutet, ungleich. Ein eminent wandlungsfähiges, anpassungswilliges Talent, vermochte er nach Umständen so getreu entweder im italienischen oder französischen Stil zu schreiben, daß selbst Ausländer davon frappiert waren, und z. B. Telemannsche Orchesterouvertüren neben solchen von Lully und Rameau als Muster für ihresgleichen gepriesen wurden. Unter seinen Instrumentalsachen französischen Stils (Kleine Kammermusik 1716, Trios [um 1720], Musique de table [aus der Hamburger Zeit]) stehen Stücke von wirklichem Werte, tadellos in der Form, anmutig oder ernst im Ausdruck. Weniger hervorragend sind Konzerte und Sonaten im italienischen Stil. Unter den Kirchenkompositionen Telemanns war das Passionsstück *Seliges Erwägen* (1729) trotz der heute unglaublich geschmacklos wirkenden Übertreibungen und Tollheiten in Text und Musik fast in halb Europa bekannt und trat erst in zweite Reihe, nachdem Grauns *Tod Jesu*, dessen Text Telemann ebenfalls (1757) komponierte, erschienen war (1755). Den besten Eindruck hinterlassen zwei spätere oratorische Werke: *Der Tag des Gerichts* (1761, mit einigen großartigen Schilderungen)[3]) und die vierteilige, auf

---

[1]) Unter anderen auf seinen Freund Mattheson, als dessen Tadelsucht im Alter sich etwas gelegt hatte und mehr in die Neigung zu loben umgeschlagen war: „Einst nannte er das Aechte schlecht; Jetzt heisset er das Schlechte ächt, Um jenen Irrthum zu verbessern. Allein man überleg' es doch: Dort log er und hier lügt er noch, Das heisst die Schuld vergrößern." Vgl. Legende einiger Musikheiligen von Simeon Metaphrastes dem jüngern (Marpurg). 1786, S. 69.

[2]) Es existieren von ihr zwei Fassungen, eine aus dem Jahre 1718 (in Matthesons Gr. Generalbaßschule 1731) und eine etwas erweiterte vom Jahre 1740, die in der „Ehrenpforte" Matthesons Aufnahme fand. Beide finden sich in Bd. 28 der Denkm. deutscher Tonkunst S. VI ff. gegenübergestellt. Der Herausgeber dieses Bandes, M. Schneider, hat in der Einleitung überaus wertvolles Material zu einer Biographie Telemanns, insbesondere für die Zeit seines Hamburger Wirkens, zusammengetragen.

[3]) Neudruck, zusammen mit der Ramlerschen Kantate *Ino*, in Bd. 28 der Denkm. der Tonk. in Deutschland. Ein Violinkonzert Telemanns in Bd. 29/30 derselben Publi-

einen Text von Zachariae geschriebene Idylle *Die Jahreszeiten*, mit vielen sinnigen, Haydns Oratorien unmittelbar vorbereitenden Zügen. Als Opernkomponist gebot Telemann über einen gewissen urwüchsigen Humor, der in einzelnen seiner für Hamburg geschriebenen komischen Opern vorteilhaft zur Geltung kommt (*Der neumodische Liebhaber Damon* 1724, *Sokrates* 1721, *Don Quichotte, Der Galan in der Kiste*). Als beste Leistung im ernsten Genre wird *Emma und Eginhard* gerühmt[1]).

Schon seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war die alte deutsche Oper von den Höfen und anderen Städten durch die immer weiter um sich greifende und allmählich die Herrschaft gewinnende italienische verdrängt worden; ihre Spur verliert sich, nach Devrients Angabe, um 1741 in Danzig, mit Aufführung einer Oper *Athalanta*. In Hamburg hat sie sechzig Jahre bestanden und fünfzehnmal das Direktorium gewechselt. Bis 1738 sind 246 Opern[2]) aufgeführt worden, darunter manche von ausländischen Meistern (Desmarets, Lully, Steffani, Porpora, Gianettini, Conti, Gasparini, Orlandini, Pallavicini und anderen). Unterbrechungen erlitten die Vorstellungen nur selten. Im Jahre 1738 hörten sie ganz auf, und 1740 kam die erste Italienertruppe unter Angelo Mingotti nach Hamburg. Eine Zeitlang von Hamburg abhängig war die Oper in Leipzig, wo 1685 ein vielleicht von Weißenfels importiertes Stück, *Das bezwungene Ofen*, zur Aufführung kam. N. A. Strungk (S. 526) trat 1689 für ein eigenes Opernhaus ein und ließ während der Messen bis 1720 Oper auf Oper aufführen, deren Stoffe, wie Kretzschmar (a. a. O.) betont, mit Rücksicht auf den in Leipzig herrschenden gelehrten Geist weniger aus dem Gebiet der Politik und Religion als aus der Mythologie und Altertumshistorie genommen waren. Neben Kusser und Keiser er-

kation. Über Telemann als Kirchenkomponisten handeln ausführlicher K. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, III, und C. H. Bitter, Beitr. zur Gesch. des Oratoriums. Der Versuch, Telemanns Lebenswerk einer planmäßigen Untersuchung zu unterwerfen, ist bisher wegen des erdrückenden und nicht immer aufmunternden Materials noch nicht unternommen worden.

[1]) C. Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, 1902 (mit Notenbeilagen).

[2]) Ein Verzeichnis derselben gibt Mattheson im Musikal. Patrioten, hs. von ihm ergänzt in einem Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek. Die Sammlung der Hamburger Textbücher von 1678—1738 auf der genannten Bibliothek enthält, einschließlich der verschiedenen Bearbeitungen und Auflagen, 440 Stücke; eine Sammlung von Angelo und Pietro Mingottis Opernbüchern enthält deren 51. S. dazu die oben S. 532 genannte Schrift von O. Lindner und F. Chrysanders Aufsätze über die Hamburger Oper in der Allg. mus. Zeitung 1878—82.

scheinen auch Italiener (Pallavicino, Scarlatti), doch blieb Strungk auf Jahre der Hauskomponist. Seine Eröffnungsoper *Alceste* war vom Leipziger Thomasrektor Thimich gedichtet und unter Mitwirkung von Studenten, ohne die auch später die Leipziger Oper nicht auskommen konnte, mit größtem Beifall gegeben worden. Schon 1727 wird freilich Strungks Opernhaus abgebrochen, es tritt eine Pause bis 1744 ein, wo — etwas später als in Hamburg — eine italienische Truppe in das „Reithaus" einzieht.

Zur höheren Reife konnte die deutsche Oper an allen diesen Stätten nicht gelangen. Aber reich an interessanten Erscheinungen im einzelnen, belehrend und anregend für die kommenden Zeiten im großen und ganzen war diese Periode ihres brausenden und tobenden Jugendzeitalters dennoch. Gelang es auch unseren deutschen Vorfahren um 1700 noch nicht, die Führung in der Operngeschichte in die Hand zu bekommen, so waren es doch immerhin später Deutsche, durch die diese Kunstgattung auf die bis jetzt höchste Stufe der Vollkommenheit gelangte. Vor der Hand sind es das Oratorium und die dramatisierenden Gattungen der Kirchenmusik, Kantate und Passion, worin der deutsche Tongeist sich berufen fühlte, die unanfechtbare Herrschaft im Reiche der Tonkunst zu führen und ihr für alle Zukunft zu werden, was ihr bis dahin Italien gewesen war. Neben sie tritt im Gebiete der Instrumentalmusik sehr bald die Symphonie.

XVII

Der italienische Kunstgesang. — Orgel-, Klavier- und Violinspiel. — Theoretiker und Schriftsteller bis um 1800

Die Gesangskunst hat in keinem andern Lande so lange Zeit auf dem Gipfel des überhaupt Erreichbaren gestanden wie in Italien. Eine eigentliche, sich in ununterbrochenem Zusammenhang fortentwickelnde Gesangschule hat eigentlich auch nur bei den Italienern existiert. In allem was die Grundlage des Gesanges d. h. richtige Stimm- und Tonbildung anbetrifft, sind sie die Lehrer der übrigen Nationen gewesen, und die Gesetze, nach denen sie die Tonbildung lehrten, sind ebenso unumstößlich und weder der Mode noch dem Geschmack unterworfen gewesen wie etwa der Kontrapunkt, weil sie gleich diesem aus dem Wesen und der Natur des Gegenstandes hervorgegangen sind.

Der Gesang entfaltete sich natürlich mit der Vokalkomposition Hand in Hand. Schon in den klassischen Zeiten des Kirchengesangs waren die großen Kapellensänger auch stets tüchtige Komponisten, und was sie im einen Fach lernten, kam ihnen bei der Ausübung des andern zugut. So blieb es, wenigstens in sehr vielen Fällen, auch während der ersten anderthalb Jahrhunderte des begleiteten Sologesangs. Giulio Caccini, Vincenzo Ugolini, Virgilio Mazzocchi, Loreto Vittori, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Pistocchi, Porpora, Hasse, Graun und andere waren sämtlich Komponisten und Gesangmeister zugleich. Der grundgelehrte Kontrapunktist Agostino Steffani (S. 437) war einer der edelsten Vertreter des Kammergesangs, und auch der vortreffliche Sänger Giovanni Angelo Barbieri, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Diensten des Herzogs von Mailand, war Verfasser eines Oratoriums *Gionata, Figlio di Saule*.

Über die Pflege des Gesanges im Mittelalter, an den Klosterschulen und Maitrisen, ist schon früher gelegentlich gesprochen worden (S. 35, 40, 42 ff., 56 f., 84 f., 92 ff., 116 f., 173 f.). Da das Instrumentenspiel in dieser Zeit in den Hintergrund trat, so beschränkte sich die Ausbildung der Kleriker und Sängerknaben auf die Kunst, die zeremonialen Gesänge angemessen, richtig und mit würdiger Stimmentfaltung vorzutragen. Berühmte Namen wie Karl der Große, Guido v. Arezzo, Notker Balbulus, Hermanus Contractus sind unlösbar mit der Geschichte des Gesanges verbunden, und wenn auch die theoretischen Abhandlungen des Mittelalters über Musik das Technische der Komposition, die Lehre vom Zusammenklang, vom Takt und von den Tonarten in den Mittelpunkt stellen, so fehlt es doch ebensowenig an gelegentlichen pädagogischen Winken für den Vortrag wie an tadelnden Bemerkungen über die Ausschreitungen ungebildeter Sänger (S. 43). Das Kapitel der Solmisation und Mutation (S. 57 f.) pflegte in solchen Abhandlungen stets einen breiten Raum einzunehmen. In späteren Jahrhunderten (von etwa 1300 ab) häufen sich freilich die tadelnden Bemerkungen. Ein klassisches Zeugnis für die unter den Sängern hereingebrochene Manier, den gregorianischen Gesang durch Verzierungen, Koloraturen und Hoquete (S. 73) zu verweichlichen, ist das von Papst Johann XXII. erlassene Dekret vom Jahre 1322, das diesen Unarten in schärfster Weise entgegentritt[1]). Aber gerade das Verzieren und Kolorieren einfacher Gesänge erbte sich fort, ja steigerte sich allmählich zu einer Kunstübung, für die bestimmte Grundsätze und Lehrbücher notwendig wurden. Selbst in der Zeit der Hochblüte des a cappella-Gesangs (16. Jahrhundert) gehörte es zu den Selbstverständlichkeiten, die eine oder andere Melodie eines vielstimmigen Satzes zu „diminuieren", und nichts konnte einen Sänger in den Augen seiner Kollegen stärker bloßstellen als die Unfähigkeit, geschmackvoll zu kolorieren. Wie dies geschah, lehren am deutlichsten Beispiele wie jenes, das uns die Verzierungen der Sopran- und Baßstimme einer Palestrinaschen Motette aus der Feder Giov. Bassanos aufbewahrt[2]). Lehrbücher erschienen, um die

---

[1]) Abgedruckt bei F. X. Haberl, Bausteine zur Musikgeschichte III, S. 22.

[2]) Mitgeteilt bei M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. bis 17. Jahrhunderts, 1902, Beilagen. Diese Schrift ist auch für das Folgende heranzuziehen. Weitere Beiträge zur Geschichte der Verzierungskunst gaben H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik (für das 17. und 18. Jahrhundert), 1907, und Ad. Beyschlag, Die Ornamentik in der Musik, 1908.

Praxis festzuhalten und fortzupflanzen, z. B. Adrian Petit Coclicus, *Compendium musices* 1552 (wo sogar die Praxis des Josquin de Près festgehalten ist); Hermann Finck, *Practica musica* 1556; Girol. della Casa, *Il vero modo di diminuir* 1584; R. Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* 1592; ferner von Gio. Luca Conforto (um 1593), Gio. Batt. Bovicelli (1594), Giov. Bassano (1598) und zahlreiche andere, bis ins 17. Jahrhundert reichende. Sie alle gehen zwar etwas äußerlich zu Werk, indem sie die Möglichkeiten aufzählen, wie Sekunden-, Terz-, Quartensprünge usw. durch Zwischennoten auszufüllen, Kadenzen zu umspielen, Triller, Mordente, Groppi, Passaggi und dergl. anzubringen seien, versichern aber einstimmig, daß die wahre Kunst des Verzierens nur durch fleißige Übung, Talent und klassisches Beispiel zu erlernen sei. Die Lehre selbst faßte man unter dem Namen der „Gorgia" (Kehle, Kehl-, Singfertigkeit unter besonderer Berücksichtigung des Verzierens) zusammen. Man steht also schon im 16. Jahrhundert vor einer Periode des Koloraturgesangs, die der im achtzehnten und beginnenden neunzehnten am Anbringen von Zuviel des Guten nichts nachgibt. Als eine monumentale Zusammenfassung alles dessen, was das ausgehende 16. Jahrhundert von einem Sänger forderte, kann die *Prattica di Musica* (1592; zweiter Teil 1622) des Lodovico Zacconi gelten, aus der Fr. Chrysander in Bd. 7 (1891) der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft reichliche Auszüge gegeben hat. Nur unter Berücksichtigung dieser, heutigen Sängern unglaublich scheinenden Praxis wird das rapide Umsichgreifen des begleiteten Sologesangs seit 1600 verständlich. Noch die Gesangschulen des 17. Jahrhunderts stimmen überein im Betonen einer vornehmen, geschmackvollen Ausführung der Gorgia.

An einer Geschichte der Gesangskunst im 15. und 16. Jahrhundert, die sich über die Lehre von der Gorgia hinaus mit dem Problem der damaligen Stimmbildung und des Gesangsvortrags an sich beschäftigt, fehlt es zurzeit noch. Daß die Ansichten über Schönheit des Solovortrags und des Chorklangs in den einzelnen Ländern verschieden waren, und daß der Chor der sixtinischen Kapelle mit seinen Vorsängern anderes leistete als ein Knabensingchor der gleichen Zeit in Norddeutschland, steht fest. Italien blieb jedenfalls das Konservatorium Europas in der Gesangskunst. Mit welcher Sorgfalt und Rücksicht auf allseitige musikalische Durchbildung die Gesangschüler der päpstlichen Kapelle zur Zeit

Papst Urbans VIII. unter Virgilio Mazzocchi ums Jahr 1636 unterrichtet wurden, erfahren wir durch dessen Schüler Giovanni Andrea Bontempi, dem Kollegen Heinrich Schützens an der Dresdener Kapelle. Darnach waren die Schüler vormittags verbunden, täglich eine Stunde schwere Passagen zu üben, um eine gewandte Technik zu bekommen; eine zweite Stunde verwendeten sie auf Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Meisters und vor dem Spiegel stehend, um Zunge und Mundstellung zu beobachten und Grimassen zu vermeiden. Zwei weitere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdrucks, des Geschmacks und der Literatur. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalls, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf die Komposition, die übrige Zeit des Tages auf Klavierspiel, Verfertigung eines Psalms, einer Motette oder auf andere dem Talent oder der Neigung des Schülers zusagende Arbeiten. Zu Zeiten sangen sie entweder in einer der übrigen Kirchen Roms oder gingen dorthin, um die Werke der Meister zu hören; nach Hause zurückgekehrt, hatten sie ihren Lehrern Rechenschaft über das Erlebte zu geben. Häufig begaben sie sich auch vor die Porta angelica zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus dessen Antworten ihre Fehler kennen zu lernen. Solche Studien konnten natürlich Resultate nach sich ziehen, die fast unglaublich scheinen. Von dem gefeierten Sänger Baldassare Ferri aus Perugia (1610—80), um dessen Besitz sich die Höfe Europas stritten, wird erzählt, daß er eine Trillerkette von zwei vollen Oktaven chromatisch auf- und abwärts mit absoluter Reinheit eines jeden Tones in einem Atem habe durchlaufen können[1]. Daneben soll er nicht minder ausgezeichnet in charaktervoller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks gewesen sein.

Eine gewisse Reform des Sologesangs vollzog sich um 1600 von Florenz aus, der Geburtsstätte der Oper. Sie war vorbereitet durch manche Strömungen der vorhergehenden Jahrzehnte, kam aber erst jetzt zum Durchbruch. Das Wesentliche an ihr wird man darin zu erblicken haben, daß sich jetzt das Bedürfnis einer stärkeren Beseelung des Vortrags geltend macht, das Verlangen nach stärkerem Ausdruck der Leidenschaften, kurz nach dramatischeren Akzenten. „Vordem hatten die Sänger," erzählt der Römer Pietro

[1] Rousseau, *Dictionnaire*, Art. *Voix*.

della Valle, „außer ihren Trillern, Passagen und etwa einer guten Stimme keine andere Kunst im Gesange als *piano* und *forte, crescendo* und *decrescendo*; aber die Leidenschaften und den Sinn der Worte durch den Ton der Stimme auszudrücken, vermochten sie nicht. Selbst die Römer nicht, bis sie durch Emilio de' Cavalieri aus der guten florentinischen Schule darauf gebracht wurden, indem dieser ihnen in einer Vorstellung [seines Oratorio *Di anima e di corpo*, 1600] im Oratorio der Chiesa nova eine gute Probe davon gab. Von da an wurde eine gute und bessere Manier zu singen als die frühere bei uns eingeführt"[1]. Besonders war es der als Sänger und Gesangmeister gleich ausgezeichnete Giulio Caccini (S. 316), dem man größtenteils die Ausbildung dieser angenehmen und ausdrucksvollen Art des Gesanges, die sich nun über ganz Italien verbreitete, zu verdanken hatte. Die Vorrede zu seinen *Nuove musiche*, über die bereits S. 368 gesprochen wurde, enthält eine Anleitung zum Singen, worin er von der richtigen Intonation, der ausdrucks- und geschmackvollen Anwendung des Anschwellens und Abnehmens der Klangstärke, vom Trillo und Groppo als Vorstufe zu allen anderen Singmanieren usw. handelt. Doch erklärt er, daß die ausgedehnten Rouladen und Passagen *(lunghi giri di voce)* keineswegs notwendig zur guten Singart, sondern vielmehr nur Ohrenkitzel und dem ausdrucksvollen Gesange zuwider seien; man solle sie nur in weniger leidenschaftlichen Partien und auf Schlußkadenzen gebrauchen, und zwar nur auf langen, nicht auf kurzen Silben. Außerdem fordert Caccini volle Ungezwungenheit hinsichtlich des Zeitmaßes der Töne zugunsten treffenden Ausdrucks und richtigen Gebrauchs des Atems; ferner soll der Sänger, wenn er sich selbst begleitet und nicht von anderen abhängig ist, einen Tonumfang wählen, in dem er mit voller, natürlicher Stimme singen könne, um die künstlichen Töne (*voci finti*, Falsett) zu vermeiden, weil in solchen kein edler Gesang

---

[1] P. della Valle in der Schrift „Della musica dell' età nostra" (1640). Abgedruckt bei Solerti, Le origini del Melodramma, 1903. Solertis Buch enthält eine Anzahl zur Geschichte des Sologesangs wichtiger Vorreden und Abhandlungen von Musikschriftstellern um 1600. Hingewiesen sei namentlich auf die Ausführungen des Vincenzo Giustiniani (1628) [Solerti S. 98 ff.], die den neuen Stil im Gegensatz zu dem älteren, um 1570 herrschenden beurteilen. Dazu schon oben S. 304 Anm. 2. Über die Existenz eines hochausgebildeten solistischen Liedgesangs im 14.—16. Jahrhundert sind jüngst Mitteilungen gemacht worden im Sammelb. der Int. Musikgesellsch. XIII (1911), Zeitschr. der Int. Musikgesellsch. XIII (1912), Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Januar, März 1912) [Schering]. S. dazu auch den Anhang vorliegenden Handbuchs.

möglich sei und der zum guten Vortrag erforderliche Geschmack und Ausdruck leicht verloren gehe.

Rom war der Ort, wo nach der von Florenz ausgegangenen Anregung besonders durch und unter Carrissimi sich der edle, feinsinnige, stets mit gründlicher musikalischer Durchbildung gepaarte Kammergesang entwickelte, der nachher in der bologneser Schule des Pistocchi und Bernacchi zur höchsten Entfaltung kam. Wie hoch man gute Gesangsleistungen schätzte, beweisen u. a. die Vorreden der ersten gedruckten Opern und anderer monodischer Kompositionen der Zeit. Sie vergessen niemals die Namen der betreffenden Gesangsdarsteller zu nennen und ihren Vortrag überschwenglich zu loben. Vergleiche mit Orpheus und Amphion gehen freilich dabei wie gangbare Münze um. Vom Kastraten Loreto Vittori wird erzählt, er habe [um 1630] die von Erythreo gedichtete, von D. Mazzocchi komponierte „Klage der Magdalena" in einem der Betsäle Roms mit so starkem Ausdrucke vorgetragen, daß alles zu Tränen gerührt worden sei [1]. Was den Bühnengesang anbetrifft, so waren die großen Meister der Oper Gagliano, Monteverdi, Bald. Ferrari, Cavalli, Cesti indirekt natürlich ebenso starke Förderer dieser Kunst wie die Gesanglehrer von Beruf. Gesangspartien wie die der Arianna in Monteverdis Oper, des Orpheus ebendesselben, oder die Hauptrollen seiner *Incoronazione di Poppea* verlangten nicht nur ungeheure, wohlgebildete Stimmmittel, sondern auch angeborenes Talent für Darstellung, Feuer im Vortrag und die Fähigkeit, den Ausdruck aufs mannigfaltigste zu schattieren. Anderseits trug auch die Solo- und Duettkantate viel zur Verbreiterung und Verallgemeinerung der Gesangstechnik mit bei. Man machte außerordentlich feine Unterschiede zwischen den einzelnen Gesangsarten und wußte Bühnen- und Kammerstil nicht nur in der Komposition sondern auch im Vortrag wohl zu unterscheiden. Nimmt man an, daß ein großer Teil der weltlichen Solokantaten (anfangs unter dem schlichten Titel „Musiche" veröffentlicht; s. 365 ff.) zur Hausmusik gehörte, so würde damit zugleich eine ganz hervorragende Begabung auch des Durchschnitts des musikalischen Publikums bewiesen sein. Die Periode der venetianischen Oper leitete aber allmählich zu einer Zeit der Herr-

---

[1] E. O. Lindner, Zur Tonkunst, 1864, S. 50. Ein Fragment dieser Magdalenenklage in Kirchers Musurgia (1650), S. 674, und bei Burney, Hist. of Music, IV.

schaft des virtuosen Gesangs über[1]), dessen Blüte mit der Hegemonie der neapolitanischen Schule (S. 407 ff.) zusammenfällt. Scarlatti und seine Nachfolger gaben nicht nur ungezählten Kastraten und Primadonnen das Brot, sondern führten die Gesangskunst überhaupt auf neue Bahnen. In verschiedenen Sängern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu denen Künstler allerersten Ranges wie Senesino, Carestini, die Cuzzoni, Strada und andere gehören, verschmolzen sich beide Stilarten, der Kammergesang und der dramatische Gesang: vollendete musikalische Bildung paarte sich in ihnen mit Stärke des Ausdrucks und vollkommener Herrschaft über die Technik. Die Gesangskunst erreichte mit ihnen ihren Gipfel. Bei anderen, an deren Spitze Farinelli steht, gewannen allerdings materialistische Überspannung der Ausdrucksmittel und bloße Virtuosität die Oberhand.

Eine noch heute wertvolle Schrift über die Singekunst insbesondere der neapolitanischen Schule besitzen wir von dem großen Sopranisten und Singemeister Pietro Francesco Tosi, der sich, zu Bologna um 1650 geboren, größtenteils in London aufhielt, wo ihn Quantz noch im Jahre 1727 am Leben fand. Sein Werk erschien unter dem Titel *Opinioni de' cantori antichi e moderni* zu Bologna 1723 und ist von Johann Friedrich Agricola deutsch mit Anmerkungen herausgegeben[2]), außerdem ins Englische und Französische übertragen worden. Ferner hat der Sänger Giambattista Mancini, Singemeister am kaiserlichen Hofe zu Wien, in seinem 1774 daselbst gedruckten *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato* Nachrichten von den berühmtesten Sängern und Gesangschulen seiner Zeit gegeben[3]), desgleichen der Flötist Johann Joachim Quantz, der die großen Sänger jener Glanzperiode der Singekunst fast alle selbst gekannt und gehört hat[4]).

Die angesehensten Gesangschulen bestanden zu Bologna: die des Pistocchi und Bernacchi; zu Neapel: die des Scarlatti und die von ihm abstammenden des Porpora, Leonardo Leo, Francesco Feo, denen noch die des Gizzi beizuzählen ist; zu Rom lehrten Amadori und Fedi, zu Mailand Francesco Brivio, zu Modena Francesco Peli, zu Florenz Francesco Redi, zu Genua Giovanni Paita. In der um 1700 gegründeten Schule

[1]) Interessante Dokumente über das Leben und Treiben der Sänger um 1680 in Venedig, über ihre Forderungen, ihr Verhältnis zu den Impresarios, ihre Kunst, ihre Zu- und Abneigungen hat H. Kretzschmar aus Briefen derselben im Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig, 1907 und 1910 veröffentlicht.

[2]) „Anleitung zur Singekunst aus dem Italienischen des Hrn. Peter Franz Tosi" usw., Berlin 1757. Auf diese deutsche Ausgabe wird im folgenden Bezug genommen.

[3]) Joh. Adam Hiller nahm sie in seine „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange", Leipzig 1780, Vorrede, auf.

[4]) In seiner Selbstbiographie, bei Marpurg, Beiträge I, 197—250.

des **Francesco Antonio Pistocchi** (geb. zu Palermo 1659, gest. 1726 zu Bologna) entwickelte sich vorzugsweise die vorhin bezeichnete gediegene Richtung des Gesanges. Auf edle Tonbildung der Stimme wurde äußerste Sorgfalt verwendet, und Pistocchis Methode ist für allen guten Gesang grundleglich geblieben, in Italien bis auf den heutigen Tag. Dazu gesellte sich ein reiner Geschmack. Pistocchi selbst war ein gründlich durchbildeter Musiker und um 1697, bevor er zu lehren anfing, Kapellmeister des Markgrafen Friedrich III. von Brandenburg-Ansbach, geachtet als Komponist einiger Opern, Oratorien und Kammerstücke für Gesang. Als Lehrer „besaß er das Geheimnis, einen jeden nach seiner Fähigkeit und den besonderen Eigenschaften seiner Stimme singen zu lassen. Daher ist die Singart vieler seiner Scholaren zwar sehr von einander unterschieden, doch dabei immer gut gewesen, weil er das zufälllige von dem wesentlichen Schönen in der Singkunst wohl zu unterscheiden wußte“ (Agricola bei Tosi, S. 180 d). Die meisten der nach ihm berühmt gewordenen Sänger und Sängermeister: Carlo Carlani, Giambattista Minelli, Pio Fabri, Bartolino von Faenza, vor allen Pasi und Bernacchi, sind seine Schüler gewesen. Der Sopranist Antonio Pasi, geb. zu Bologna 1697, zeichnete sich durch „ein meisterhaftes Adagio und einen bündigen Vortrag aus, während ihm zum Allegro die Leichtigkeit der Kehle fehlte“ [1]. **Antonio Bernacchi**, um 1700 zu Bologna geboren, begann seit 1722 berühmt zu werden, kam dann an den bayrischen Hof und 1730 an Händels Oper in London. Anfangs hatte er nur eine kleine Stimme, doch gelang es der Kunst seines Meisters in Verbindung mit eigener Intelligenz und Ausdauer sie so weit zu entfalten, daß sie ihn nicht hinderte, ein großer Sänger zu werden. Gerühmt wurde die Vollkommenheit seiner Singmanier und die gediegene Reinheit seines Geschmacks, doch soll die ältere Schule ihn weniger günstig beurteilt haben, sofern sie ihm seine außerordentliche Gewandtheit in der Koloratur, die er in ganz eigener Weise entwickelte, als Geschmacksverderbnis und Ver-

---

[1]) Wie Quantz S. 235 berichtet. Dem widerspricht allerdings Arteaga (II, 35), indem er sagt, der Vorwurf, etwas zur heutigen Verschlimmerung des Gesanges beigetragen zu haben, könnte vielleicht mit mehr Recht (als dem Bernacchi nämlich) Pasi aus Bologna gemacht werden. „Sein aus Läufern, Passagen, Trillern und tausend anderen Verzierungen bestehender Stil gefiel nur bei ihm, weil er ihm natürlich und ganz eigen war“, artete aber aus, sobald er von anderen unerfahrenen Sängern nachgeahmt wurde. Quantz aber war ein besserer Kenner als Arteaga und schrieb als Ohrenzeuge.

mischung des Instrumentalen mit dem Gesange vorwarf[1]). Indessen kann von einer geschmackswidrigen Verwendung der Koloratur bei ihm keine Rede sein, und schon die Partien, die Händel für ihn schrieb, beweisen das Gegenteil[2]). Seine Schule erlangte eine ungemeine Ausbreitung. Er pflanzte nicht nur die durch eigene Erfahrungen bereicherte Methode des Pistocchi auf seine unmittelbaren Schüler fort, unter denen als die bedeutendsten Giovanni Tedeschi Amadori, Tommaso Guarducci, der berühmte deutsche Tenorist Anton Raaff, für den Mozart seinen Idomeneo schrieb, und Giambattista Mancini (der Verfasser jener oben angeführten Schrift) genannt werden, sondern auch andere große Sänger, wie Senesino, Carestini und Farinelli, nahmen manches von seiner Manier zu singen an.

Die bedeutendsten Vertreter der im Zusammenhang mit Pistocchis und Scarlattis Schule aus Verschmelzung des Kammer- und Bühnengesanges entstandenen Richtung finden wir an der Londoner Oper unter Händel. Es gehören darunter Francesco Bernardi, genannt Senesino, geboren 1680 zu Siena, von Stimme ein angenehmer, heller, durchdringender und gleichmäßiger Mezzosopran. „Seine Art zu singen war meisterhaft und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäufte er eben nicht zu viel mit willkürlichen Auszierungen, dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit großer Feinheit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wußte die laufenden Passaggien mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stoßen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser als die von einem Liebhaber.“ (Quantz, S. 213.). Bei Händels Oper stand er von 1721—33, in welchem Jahre ihm sein Virtuosenübermut, dem er auch früher schon gegen den gelehrten Dresdner Kapellmeister Heinichen die Zügel hatte schießen lassen, die Entlassung zuzog. Ihm folgte Giovanni Carestini, genannt Cusanino, von dem die Kenner seiner Zeit behaupteten, daß dem, der ihn nicht gehört habe, der vollkommene Gesangstil fremd geblieben sei. Seine unvergleichliche Stimme, zuerst ein starker, heller Sopran, nachher ein schöner, sonorer, tiefer Contr'alt, mit einem Umfange von *d*

---

[1]) S. dazu oben S. 418.

[2]) „Händel gab ihm gerne sanfte pathetische Arien von außerordentlich feiner Gestaltung und lebhafter perlender Bewegung der Töne bei ruhiger Haltung der Harmonie, weil er solche am besten vortrug.“ Chrysander, Händel II, 238.

bis g_2, beherrschte er völlig frei; die schwierigsten Passagen führte er nach Art des Bernacchi mit vollkommener Leichtigkeit und Abrundung aus, und dabei war in seinem Gesange, wie Mancini sagt, „allemal Überlegung, Wahl und Erhabenheit". Seine lebhafte, sinnvolle Darstellung wurde außerdem durch eine majestätische Erscheinung unterstützt, Vorzüge, zu denen sich eine bei den Gesangskünstlern aller Zeiten höchst seltene Eigenschaft: Bescheidenheit des Betragens gesellte. Vierzig Jahre glänzte er auf der Bühne. Die Francesca Cuzzoni, 1700 zu Palermo geboren, besaß zwar keine für das Theater vorteilhafte Figur, wirkte aber um so hinreißender durch ihren Gesang; halb London lag ihr zu Füßen, während die andere Hälfte für ihre Rivalin Faustina Bordini schwärmte, was zu heftigen Fehden Veranlassung gab. „Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend," bemerkt Quantz [von Charakter aber war sie ein wahrer Drache]; „in der Action war sie etwas kaltsinnig," fährt er fort [was sie jedoch nicht gerade bewies, als sie sich in London bei offener Szene und angesichts des ganzen Publikums mit der Faustina ohrfeigte]. Anna Maria Strada aus Bergamo war zehn Jahre lang Händels Lieblingssängerin und so gut wie seine Schülerin; später, in den Oratorien, nahmen die Francesina und Frasi ihre Stelle ein. Der vielbewunderte Caffarelli aus der neapolitanischen Schule, der Tenorist Giovanni Paita und Signora Durastanti gehörten ebenfalls zu diesen gründlich vorgebildeten Gesangskünstlern, ferner der preußische Kapellmeister Carl Heinrich Graun, der sich bei seiner Anwesenheit in Italien durch seinen Gesang den ungeteilten Beifall der Kenner, insbesondere des Bernacchi errang.

Den Reigen der eigentlichen dramatischen Sänger, bei denen Spiel und Darstellung die reine Singekunst überwogen oder doch von ihr nicht zu trennen waren, eröffnet der große Kontraltist Ritter Nicolino Grimaldi, gewöhnlich Nicolini genannt, zu Venedig 1685 geboren. Quantz nennt ihn und die Mezzosopranistin Romanina „mittelmäßig im Singen, aber vortreffliche Acteurs" [1]), und von der größten dramatischen Sängerin ihrer Zeit, der Vittoria Tesi Tramontini bemerkt Mancini, daß sie zwar niemals

---

[1]) Lebensbeschreibung S. 231. Der Engländer Addison, der im übrigen kein Freund der italienischen Oper war, sagt vom Ritter Nicolini (im „Zuschauer"), „seine Vorstellungen gäben den Königen Majestät, den Helden Herz, den Liebenden Zärtlichkeit, und er hätte oft gewünscht, daß die englischen Tragödienspieler nach diesem großen Meister in der Vorstellung sich richten möchten." Bei Tosi. a. a. O., S. 158.

das Gesangstudium vernachlässigt, doch aber mehr natürlichen Hang zur Übung in der Aktion gehabt habe. Sie stammte aus Florenz und war eine Schülerin des Francesco Redi, genoß aber auch Bernacchis Unterricht. „Von Natur war sie (nach Quantz) mit einer männlich starken Kontraltstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden, sang sie mehrenteils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pfleget. Itzo (1725) aber hat sie, über das Prächtige und Ernsthafte, auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Des Umfang ihrer Stimme war außerordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Passaggien waren eben nicht ihr Werk. Durch die Aktion aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie, zu ihrem Vorteile, fast am natürlichsten ausführte.“ Immer noch ein Glück, daß die Weiber sich erbarmten und zu Männern wurden, da wirkliche Männer von der Bühne beinahe ganz verschwunden waren! Auf dem Gipfel dramatischer Singekunst thronte aber doch Faustina Bordoni, um 1693 zu Venedig geboren, nachher mit dem einige Jahre jüngeren Hasse verheiratet. Sie hatte eine zwar nicht allzu helle, aber durchdringende Mezzosopranstimme, welche sich vom kleinen *b* nicht viel über das g_2 erstreckte, nachher jedoch in der Tiefe noch zunahm. „Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant *(un cantar granito)*, im Adagio effektvoll und feurig, durchdacht und nachdrücklich in der Deklamation, und mit außerordentlicher Deutlichkeit auch in der schnellsten Wortfolge verbunden.“ An Geschwindigkeit in allen springenden und laufenden Passagen konnte sie mit jedem Instrumente wetteifern, besaß sogar ein besonderes Geschick im schnellen Wiederholen desselben Tones. Der Mimik und Aktion war sie im höchsten Grade mächtig, „sowohl die ernsthaften, als die verliebten und zärtlichen Rollen kleideten sie gleich gut.“ Alle ihre Nebenbuhlerinnen überstrahlte sie weit, mit Ausnahme einer, der Cuzzoni, die ihr in der Aktion zwar nachstand, im Gesange aber ebenso gut ihr Gebiet hatte, wo sie Herrin im Hause war.

Tosi gibt a. a. O. S. 228 eine vergleichende Charakteristik beider Sängerinnen, indem er sie den Studierenden zur Nachahmung empfiehlt: „Insbesondere möchte er fleißig zwo Frauenzimmer beobachten, deren Verdienste nicht genug gelobet werden können, und welche auch, in itzigen Zeiten, mit vereinigter Kraft, obwol mit ganz verschiedener Singart, die wankende Kunst aufrecht erhalten helfen; so daß dieselbe, nach der Abnahme, die sie schon erlitten, doch noch nicht so bald vollends dem gänzlichen Untergange nahe zu sein scheint. Eine von diesen Sängerinnen (Faustina) ist unnachahmlich in ihrer außerordentlichen Gabe

zu singen; und bezaubert die Welt mit einer bewundernswürdigen Fertigkeit im Ausführen, und mit einem sonderbaren, schmackhaften und brillanten Wesen, welches, es komme nun von der Natur oder von der Kunst her, über die maaßen gefällt. Das edle, schmeichelhafte und zärtliche Wesen der anderen (Cuzzoni), welches mit einer vollkommen reinen Intonation, mit genauer Beobachtung des Takts und mit sonderbaren und reizenden Erfindungen ihres fruchtbaren Witzes, genau verbunden ist; alles dieses, sage ich, sind Gaben, die so rar als schwer nachzuahmen sind. Das Pathetische von dieser und das Allegro von jener, sind die bewundernswürdigsten Eigenschaften in beyden. Was für eine schöne Mischung würde es abgeben, wenn man das beste dieser beiden englischen Geschöpfe in einer Person vereinigen könnte!" Ihre schlimmen Eigenschaften hätten allerdings auch eine vortreffliche Mischung abgegeben, denn an Zucht- und Sittenlosigkeit suchten beide nicht minder ihresgleichen.

Die Krone des männlichen Virtuosentums endlich war Carlo Broschi, genannt **Farinelli**, geboren zu Neapel 1705, ein Schüler des Porpora. Mit dem Besitze einer außerordentlich schönen Sopranstimme, deren Umfang von *a* bis d_3 reichte und später in der Tiefe noch zunahm, ohne in der Höhe zu verlieren, verband er alle Vollkommenheiten der Schule. „In den willkürlichen Auszierungen des Adagio war er sehr fruchtbar," sagt Quantz; „aber das Feuer seiner Jugend (er war damals 21 Jahre alt), sein großes Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, daß er dann und wann zu verschwenderisch damit umging." Schon in seinem 17. Jahre hatte er in Rom den bekannten kleinen Wettstreit mit dem Trompeter, den er, nachdem beide eine Zeitlang im Aushalten von Tönen und endlosen Trillern die Kraft ihrer Lungen bewiesen hatten, schließlich in Grund und Boden sang. Die Mahnung Kaiser Karls VI., man dürfe mit den Gaben der Natur nicht zu verschwenderisch umgehen und müsse, wenn man die Herzen einnehmen wolle, einen ebeneren, einfacheren Weg einschlagen, brachte, wie Burney in seinem Reisetagebuche erzählt (I, S. 155), eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervor. „Von dieser Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Simple mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer sowohl, als er ihn in Erstaunen setzte." Ein paar Zeilen weiter erzählt er aber eine Anekdote, durch die er seinen Helden erst recht als Virtuosen kennzeichnet: „In einer Arie seines Bruders, *Sono qual Nave*, fing er die erste Note so sanft an, schwellte sie durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke, und linderte sie auf eben diese Weise wieder, daß man ihm völlig fünf Minuten klatschte. Sodann fing er mit einer so glänzenden raschen

Fertigkeit an fortzusingen, daß es dem damaligen Orchester schwer ward, mit ihm Takt zu halten. Kurz, er übertraf alle Sänger so sehr, als das berühmte Rennpferd Childers alle anderen Renner übertraf." Für ein solches Wettrennen mit dem Orchester, worauf Burneys feinsinniger Vergleich vortrefflich paßt, würden musikverständige Leute unserer Zeit einen Sänger gründlich auszischen. Am spanischen Hofe, wo Farinelli nach seinen Triumphen in London angestellt wurde, mußte er (angeblich!) dem Könige zehn Jahre lang jeden Abend dieselben vier Arien vorsingen, ohne ein einziges Mal öffentlich auftreten zu dürfen — der Gehalt von 2000 Pfund Sterling, den er dafür empfing, und der Einfluß auf die Staatsgeschäfte, den er sich zu verschaffen wußte, müssen ihm also mehr am Herzen gelegen haben als seine Kunst. Als er den spanischen Hof nach vierundzwanzigjährigem Aufenthalte (1737—61) verlassen mußte, zog er nach Bologna, wo Burney ihn noch 1770 kennen lernte.

Andere berühmte und namhafte Sänger dieser Periode waren Gaetano Orsini, 1740 in kaiserlichen Diensten zu Wien gestorben; Giov. Franc. Siface, ein Schüler des Redi zu Florenz, geboren 1666 in Toskana. Er hieß eigentlich Grossi; Siface war ein Beiname, den er von der so heißenden, durch ihn so vollendet gegebenen Hauptrolle im *Mitridate* des A. Scarlatti erhalten hatte; Matteucci, geboren zu Neapel bereits um 1650, lebte und sang daselbst jedoch noch um 1730; Marc' Antonio Pasqualini war schon 1630 Sopranist der päpstlichen Kapelle, darauf beliebter Theatersänger; Carlo Scalzi, ein Genueser; später Gizziello, Agostino Fontana, Regginella, Dom. Annibali, Angelo Maria Monticelli, Giuseppe Appiani, Felice Salimbeni, alle aus Mailand; Luigi Grassi, die Tenoristen Gregorio Babbi von Cesena und Angelo Amorevoli von Venedig. Sängerinnen: Lottis Gemahlin; die Peruzzi; Theresia Reuter, Kammersängerin am Wiener Hofe; Catarina Visconti, Giovanna Astrua, die Mingotti; später Catarina Gabrielli; Elisabeth Teuber.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand der Kunstgesang auf seiner Mittagshöhe, obwohl schon Tosi (a. a. O.) über seine Abnahme klagt und über „den erfundenen ekelhaften Stil derjenigen, welche Meereswellen im Singen vorstellen und die unschuldigen Noten mit häßlichen groben Stößen der Stimme heraustreiben. Doch da dieser widerwärtige und unartige Gebrauch auch aus Frankreich zu uns gekommen ist, so passiert er für eine neumodische Rarität." Die Macht, die eine biegsame Kehle über das Theaterpublikum ausübte, war damals unglaublich. Die glücklichen Besitzer einer solchen kehrten von ihren Triumphzügen durch das ganze musikalische Europa mit goldener Beute zurück. Farinelli

lebte zu Bologna in Pracht und Luxus; Caffarelli kaufte ein Herzogtum, ließ sich aber seinen Gesang in Kirchen und Klöstern nach wie vor bezahlen. Die Erziehung dieser Heroen des Gesanges war in der Regel sittlich sehr vernachlässigt und ihr Übermut grenzenlos. Schon Gio. Batt. Doni stellt ihnen 1647 hierüber ein Zeugnis aus, wie es kaum schlimmer sein kann.[1]) Seitdem hatte das Übel erstaunlich zugenommen; das Wohlgefallen an kunstmäßigem Gesang war so hoch gestiegen, daß man über eine schöne Kastratenstimme und glänzende Virtuosität alles andere vergaß, und kein Mittel half, die Gier des Volkes nach diesen süßen, schmelzenden Tönen einzudämmen. *Benedetto il coltello!* rief vielmehr der begeisterte Musikenthusiast, und in italienischen Städten gab es Buden mit der verlockenden Inschrift „*Qui si castra ad un prezzo raggionevole.*" Männerstimmen verschwanden fast ganz aus der Oper, und wo sie wirklich auftraten, geschah es nicht selten, um durch sie komisch zu wirken. Die komische Oper hat charakteristische Baßrollen nie fallen lassen und dem Kastratenwesen überhaupt nicht gehuldigt. In der tragischen Oper nahm man nicht den geringsten Anstand, die Rollen von Helden und Liebhabern oder gar weibliche Hauptrollen durch „Eunuchos oder Kapauner" mit Weiberröcken gespielt zu sehen. Scheibe macht bei Besprechung einer Oper von Cavalli die Bemerkung, daß die Italiener zur Zeit dieses Meisters noch mehr Veränderung von Singstimmen geliebt haben müßten, „ich finde in dieser Oper Tenor- und Baßstimmen. Aber darf man wohl heutzutage (1745) nach diesen Stimmen in einer wälschen Oper fragen?" Die Musik wurde größtenteils nach der Veranlassung beurteilt, die sie dem Sänger zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit darbot; es kam mehr darauf an, daß gut, als daß etwas Gutes gesungen wurde. In der großen Arie gehörte es zum Stil, daß der Sänger die Melodien, so oft sie wiederkehrten, mit immer neuen Koloraturen und Veränderungen vortragen, außerdem

---

[1]) *De praestantia musicae veteris* (zuerst Florenz 1647): „Schon von der Schule kamen die meisten so widerhaarig und unverschämt, daß sie kaum zu ertragen waren. Nachher sitzt dies verzärtelte Eunuchenvolk in solchem Überflusse, daß einer von ihnen mehr hat als zehn Kantoren und Chormeister zusammen. Wie sie Geld zusammenraffen, um nur recht prassen zu können! Wie sie sich ausposaunen und andere für gar nichts achten! Wie sie die Gelehrten verlachen, während sie allein die ganze musikalische Weisheit zu besitzen sich einbilden! Von ihren Sitten und dem, was sie heimlich treiben, spreche ich lieber nicht, damit man nicht glaube, ich wolle die häuslichen Sünden einzelner zugleich auf andere Unschuldige mit übertragen. Aber was vor aller Welt Augen geschieht, darf weder in Abrede gestellt noch entschuldigt werden. Opera, I, S. 149.

für das Dacapo noch immer andere Wendungen und Manieren vorrätig haben mußte. Der Komponist erstickte sehr oft unter dem Wust von äußerlichem Tongekräusel und sank zum bloßen Handlanger des Sängers herab. Durfte er zwar den Mittelsatz der Arie mehr für sich behalten, und hier den Ausdruck etwas intimer halten, so hatte er im ersten Teil eigentlich nur das Lattenwerk der Kontur zusammenzuzimmern, das der Sänger mit Arabesken und Blumengewinden von Koloraturen zu einem kleinen Triumphbogen für sich herausputzte. Die Kastratenwirtschaft und die Prätensionen der Sängerinnen nahmen solchen Umfang an, daß es der vollen Mannhaftigkeit eines Händel bedurfte, um sie in Schranken zu halten. Die gesellschaftliche Stellung der Prim'uomini und Prime donne war übrigens durchschnittlich eine sehr angesehene und eine ganz andere als die der Schauspieler. Während auf der Schauspielkunst bis in die neuere Zeit hinein ein Vorwurf der Unsittlichkeit lastete und namentlich Schauspielerinnen gering geachtet waren, galt das Singen und Spielen in der Oper für durchaus anständig und mit allen Lebensstellungen vereinbar. [1]) Der Grund dafür ist in der äußerlich vornehmeren Herkunft der Oper zu suchen. Am Hofe aufgewachsen, war sie Jahrzehnte hindurch in erster Reihe Hofbelustigung; Prinzen und Prinzessinnen mit ihren Herren und Damen nahmen keinen Anstand, bei den Hoffestlichkeiten auf der Opernbühne zu erscheinen, mitzusingen, zu agieren und zu tanzen. Das geschah bei allen Hofopern in Italien und nach italienischem Vorbilde auch in Deutschland und Frankreich. In dem an Pierre Perrin erteilten Privilegium für die französische Oper vom 28. Juni 1669 heißt es: „Weil die Opern musikalische Vorstellungen und von den gesprochenen Komödien ganz verschieden sind, und die französischen Opern nach Art der italienischen eingerichtet werden sollen, in denen sich die Edelleute ohne Nachteile für ihren Stand hören lassen: also dürfen auch in der französischen Oper alle Kavaliere, Damen und andere Personen auftreten und singen, ohne dadurch ihren Adelstiteln, Privilegien, Würden, Rechten und Freiheiten zu schaden.“ [2])

Im 18. Jahrhundert nahmen aber in Frankreich die Berufs-

---

[1]) Mitunter freilich auch nicht. Eine der glänzendsten, musikgeschichtlich interessantesten Satiren auf das italienische Sängerunwesen des 18. Jahrhunderts schrieb Goldini (S. 476) mit seinem „Impresario von Smyrna“ (Recl. Bibl. Nr. 1497).

[2]) S. die S. 482 Anm. 1 angeführte *Histoire de l'Académie de Musique en France* I, 80.

sänger ebenso unumschränkten Platz auf der Bühne ein, wie in Italien. Auch hier gab es Namen von Glanz, namentlich unter den Sängerinnen. Immerhin war der Stil der französischen Oper so ausgeprägt national, und konnte sich dem mächtigeren italienischen gegenüber so wenig durchsetzen, daß auch der Ruhm seiner Interpreten nur ein nationaler, ja geradezu auf Paris beschränkt blieb. Bezeichnend ist, daß in den berüchtigten musikästhetischen Kriegsjahren 1752/53 zwei Gesangsgrößen der italienischen Opera buffa, Pietro Manelli und Anna Tonelli, im Mittelpunkt des Interesses standen; beide machten in Paris Schule (z. B. Mad. Favart, die du Fel, Mons. Rochard). — In deutschen Landen schätzte das in musikalischer Hinsicht völlig italienisierte Wien welsche Sänger am höchsten; doch auch an andern Residenzen waren solche gern gesehen, z. B. in Stuttgart und Berlin. Ein bekannter Ausspruch Friedrichs des Großen, er wolle lieber ein Pferd wiehern als eine deutsche Sängerin singen hören, belegt ziemlich deutlich die Geringschätzung deutscher Leistungen gegenüber italienischen.[1]) Die Stärke der deutschen Sänger lag damals nicht im mitfortreißenden Bühnenvortrag, obwohl einzelne auch hierin Großes leisteten, sondern im gewinnenden Vortrag von Liedern und Kantatenarien. Von der Nichte Glucks und diesem selbst wird berichtet, daß sie mit dem ergreifenden Vortrag schlichter Oden am Klavier zu Tränen haben rühren können, und die ganze deutsche Singspielliteratur von Joh. Ad. Hiller an rechnet mit dieser dem Romanen wenig, ja kaum zugänglichen Vortragsart. Ähnlich scheint es in England gewesen zu sein, wo der pointenreiche Vortrag schlichter Balladen und Volkslieder seit den Erfolgen der Beggars Opera[2]) ebenso geschätzt wurde wie der koloraturüberladene Ariengesang welscher oder in Welschland gebildeter einheimischer Virtuosen.

Über die Instrumentalmusik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts sind bereits früher (Kap. IX) Notizen gegeben worden. Im Verlauf des letzteren und im 18. Jahrhundert treten nicht nur ältere Formen und Arten des Solo- und Ensemblespiels in veränderter Weise hervor, es kommen auch eine Anzahl neuer hinzu. Das Orchesterspiel war bereits im 16. Jahrhundert auf ansehnliche Höhe erhoben worden. Wo irgend ein Fest gefeiert, ein Ge-

---

[1]) In L. Schneiders Geschichte der Oper und des Königl. Opernhauses in Berlin, 1852, finden sich mancherlei Mitteilungen über Gesangswesen und Sänger in Deutschland.

[2]) S. unten im Kapitel über Händel.

denktag öffentlich begangen, eine Einweihung, Hochzeit oder dergleichen vollzogen wurde, stellten sich Instrumentisten in mehr oder weniger großer Zahl ein, um Ensemblemusik zu machen, sei es, daß sie Motetten abbliesen oder abgeigten, sei es, daß sie Tänze (Suiten) vortrugen (S. 237) oder große vielstimmige Sonaten (S. 276) erschallen ließen. Auch an den dramatischen Vorstellungen im 16. Jahrhundert nahmen stets eigen und voll besetzte Orchester teil, obwohl nur begleitend. Neue Aufgaben wurden dem Orchester dann mit dem Aufblühen der Oper gestellt, und des öfteren ist im Vorhergehenden der Leistungen gedacht worden, die die großen Matadore der römischen, venetianischen und neapolitanischen Oper hier vollbrachten. Indem die Oper in vorher nicht geahnter Weise zur Darstellung kleiner und großer Leidenschaften aufrief, zur Schilderung merkwürdiger Charaktere, zur Verdeutlichung der Situation unter Anwendung lokalisierender Färbungen nötigte, steigerten sich im Verein mit den Leistungen der Sänger auch die der Instrumentenspieler. Das Orchesterspiel wird diszipliniert, das Orchester selbst straffer organisiert und auf eine für den Durchschnitt maßgebende, nicht mehr wie früher vom bloßen Zufall abhängige Besetzung zurückgeführt. In Italien und Frankreich wurde das Streichquartett (bezw. -quintett) die Grundlage orchestralen Musizierens, in Deutschland hielten sich schon sehr früh auch die aus dem Stadtpfeifertum herüberkommenden Blasinstrumente als maßgebende Gruppe in symphonischen Sätzen.

Die im 17. und 18. Jahrhundert vorwiegende Form orchestralen Musizierens ist die konzertierende, d. h. abwechselndes Teilnehmen der verschiedenen Instrumentengruppen an der Durchführung des Themenmaterials. In der deutschen Suite, deren Wurzeln weit ins 16. Jahrhundert reichen (S. 238), zeigt sich das konzertierende Element anfangs zwar nicht, doch kommt es seit Ende des folgenden hinein, als die Einflüsse von Frankreich und Italien her stärker werden. Die altitalienische kirchliche Orchestersonate dagegen, wie sie von G. Gabrieli u. a. bereits vor dem Jahre 1600 in prächtigen Exemplaren hingestellt wurde, beruht von Anfang an auf dem Prinzip wechselseitigen Musizierens getrennt aufgestellter Klangkörper (S. 278): ein mehr oder weniger größeres Orchester rivalisiert mit einem relativ kleineren oder schwächer besetzten: Kompositionen dieser Art waren zumeist für die Feier hoher Kirchenfeste geschrieben und sind nur denkbar in Räumen mit weithallender Akustik. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts zeichnet sich Bologna

in solchen vielstimmigen konzertierenden Festsonaten aus. Unter seinen am Orchester der Hauptkirche S. Petronio angestellten Musikern sind hier zu nennen: Maurizio Cazzati (Sonate a 2—5 voci, 1665), Andrea Grossi (Sonate a 2—5 voc. 1682), Giov. Bononcini (Sinfonie a 5—8 voc. 1685), Dom. Gabrielli, Gius. Aldrovandini, Gius. Torelli mit handschriftlich erhaltenen Sonaten und Sinfonien, von denen viele durch Teilnahme von Trompeten einen besonderen Glanz entwickeln.[1])

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts nimmt das Prinzip des chorischen Konzertierens eine besondere Form an und erscheint unter dem Namen Concerto grosso.

Concerti grossi waren mehrsätzige zyklische Kompositionen, in denen die beiden konzertierenden Klangkörper direkt im Verhältnis von Tutti und Solo standen und zwar so, daß die Soli nicht von einem einzigen Spieler sondern von mehreren zugleich ausgeführt wurden. Der große, vollbesetzte Orchesterkörper, der die Tutti übernahm, hieß „Concerto grosso", der kleine, solistisch besetzte „Concertino". Nach dem ersteren erhielt die ganze Gattung den Namen. In ihrer Blütezeit (um und nach 1700) pflegte das Concertino in Italien aus einem Trio von zwei Violinen und Violoncell (mit Cembalo oder Orgel) zu bestehn, während der Grosso-Klangkörper außer mehrfacher Besetzung dieser Instrumente und Cembalo- oder Orgel-Continuo noch Violen hatte. In Deutschland gab es später auch Concerti grossi mit Blasinstrumenten im Concertino, oder auch solche, wo Streicher- und Bläsersoli kombiniert wurden wie in einzelnen der „Brandenburgischen Konzerte" von Seb. Bach.[2])

Soweit bis jetzt zu sehen, war Archangelo Corelli (s. unten) der erste, der das Concerto grosso mit Hingabe und Eifer pflegte, wenigstens berichtet ein Zeitgenosse, Georg Muffat, daß Corelli bereits 1682 Concerti grossi in Rom „mit großer Anzahl Instrumentisten" öffentlich zur Aufführung gebracht habe.[3]) Vielleicht daß er in Aless. Stradella, von dem die modeneser Bibliothek drei Sinfonien im Charakter des Concerto grosso aufbewahrt, einen unmittelbaren Vorgänger hatte. Corellis epochemachende 12 Concerti grossi op. 6 erschienen allerdings erst 1712 im Druck, ein Jahr vor dem Tode ihres Verfassers. Doch steht fest, daß sie lange

[1]) A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart 1905, S. 27.

[2]) Zwei ähnliche prächtige Beispiele von Graupner und Stölzel bringt Band 29/30 der Denkmäler deutscher Tonkunst.

[3]) Hierfür und für das folgende s. A. Schering, a. a. O., S. 40 ff. Nach Bericht eines andern Zeitgenossen erreichte die Zahl der mitwirkenden Streicher unter Corellis Direktion zuweilen die Zahl 150, sodaß man also von „Massenbesetzung" sprechen kann.

vorher verbreitet waren.[1]) Schon 1698 folgte der Luccheser Meister Lorenzo Gregori mit ähnlichen, freilich sehr schwachen Produkten, ferner der eben genannte deutsche Muffat (1701), dann 1709 der Bolognese Giuseppe Torelli, dem die Gattung einen höheren Aufschwung nach der Seite des Virtuosen hin verdankt. Andere Talente Mittel- und Oberitaliens schließen sich an, insbesondere Corellische Schüler wie Geminiani und Locatelli, doch auch unabhängig von seiner Schule gebildete Komponisten wie Ant. Vivaldi, von dem Bach in der Konzertform so manche Anregung empfing. Durchschnittlich waren auch die Concerti grossi zunächst Stücke für die Kirche bestimmt, bei feierlichen Zeremonien (etwa beim Offertorium der Messe) gespielt zu werden. Daher stehen auch sie in der Form der sog. Kirchensonate, die mit einem Largo begann, einen lebhaften, fugierten Satz folgen ließ und nach abermaliger Unterbrechung durch ein Grave, Andante oder dergleichen mit einem Allegro schloß. Indessen wurde diese viersätzige Form häufig durchbrochen und (so z. B. schon von Corelli) in eine aus noch mehr einzelnen kontrastierenden Gliedern bestehende aufgelöst. Die von den großen Meistern in diesem Rahmen erzielten Klangwirkungen sind überaus prächtig und vielseitig, und die Möglichkeiten, starkes Tutti gegen zartes Solo auszuspielen oder die Entwickelung des Themenmaterials auf beide konzertierende Gruppen zu verteilen, sind aufs denkbar gewandteste ausgenutzt worden. Man kann in vielen Stücken, etwa in dem berühmten 8. Konzert von Corelli (per il natalizio), von einer poetischen „Instrumentation“ sprechen, sofern man darunter eine bewußte Kombination der Klangfarben versteht. Namentlich Weihnachts-Concerti grossi wie das eben erwähnte erscheinen um 1700 aus italienischen Federn zahlreich und bieten in der Art, wie in allen das Hirtenkonzert in der Weihnachtsnacht auf Grundlage römischer Pifferari-Melodien wiedergegeben ist, eine Fülle der reizendsten, sinnigsten Züge. Im weiteren Verlaufe der Entwickelung kam man von ausschließlicher Streicherbesetzung ab, nachdem schon Geminiani (op. 2, 3, 7) das Corellische Trio-Concertino durch Einfügung einer Bratsche zu einem Quartett-Concertino umgestaltet hatte. Eben dieser Komponist suchte nach Corellis Vorbild auch bereits programmatische Ideen auszuführen, eine Bahn, auf der ihm Locatelli (Pastoralkonzert in op. 1 (1721), Klage der Ariadne in op. 7

---

[1]) Neudruck von Joachim und Chrysander (London, Augener & Co.).

[1741]) und Vivaldi (Jahreszeitenkonzerte u. a. in op. 8 [um 1730]) folgten. In Deutschland sieht man von einer direkten Nachahmung Corellischer Vorbilder ganz ab, indem man Concerti grossi in der mannigfaltigsten Besetzung schreibt. Bachs schon erwähnte Brandenburgische Konzerte (1721) sind nur mehr dem Prinzip nach mit solchen des Corelli zu vergleichen, während diejenigen Händels (1740, 1741) dem italienischen Prinzip treuer bleiben, wie überhaupt England an der Verehrung Corellis noch im ganzen 18. Jahrhundert festgehalten hat und seine Concerto grosso-Komponisten zwang, sich dessen Modells zu bedienen. Wenn Mattheson gelegentlich bemerkt (Vollk. Kapellm. S. 234): „Die Wollust führt in den Konzerten dieser Art das Regiment. Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja man treibt sie bis zur Unmäßigkeit, sodass es einer reichen Tafel ähnlich sieht, die nicht für den Hunger sondern für den Staat gedeckt ist", so kann man ihm angesichts gewisser Leistungen aus deutschen Federn nur beipflichten. Es gibt deutsche Concerti grossi aus dem vierten und fünften Jahrzent des 18. Jahrhunderts, die bis zu vier einzelne Orchester gegeneinanderführen: Kompositionen, die allerdings ganz besonderen Veranlassungen ihr Entstehen verdankten.[1])

Das deutsche Concerto grosso, der Sitte der Zeit gemäß meist „Concerto à plusieurs instruments" genannt, ist der unmittelbare Vorgänger der klassischen Sinfonie gewesen und lebte noch zur Zeit der Hochblüte dieser fort. Denn die sog. konzertierenden Sinfonien der Mannheimer und Wiener Schule vor 1800 sind nichts anderes als fortentwickelte Gebilde des ehemaligen Concerto grosso, dessen Name in Deutschland überhaupt nie recht populär geworden ist, und die Divertimenti, Cassationen, Nachtmusiken aus Haydns und Mozarts Feder weisen direkt auf die Concerto grosso-Suiten der Corellischen Zeit. Denn schon gleich anfangs übertrug man das Konzertprinzip auch auf die Kammermusik und schrieb Suiten mit heraustretendem dreistimmigen Concertino. Anregungen hierfür hatte namentlich die französische Oper geboten, deren glänzendes Streichorchester in Verbindung

[1]) Das oben S. 561 Anm. 2 genannte Konzert von G. H. Stölzel (um 1735) läßt folgende Instrumentengruppen mit- und gegeneinander konzertieren: Erste Gruppe: 3 Trompeten nebst Pauken; zweite Gruppe: 3 Trompeten nebst Pauken; dritte Gruppe: Holzbläserchor (Flöte, 3 Oboen, Fagott); vierte Gruppe: vierfach geteilte Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß. Dazu gehören selbstverständlich 2 Cembali als Generalbaßinstrumente. Über die Eigenheiten des deutschen Instrumentalkonzerts im Gegensatz zum italienischen s. auch Einleitung zu Bd. 29/30 der Denkmäler deutscher Tonkunst.

mit dem beliebten französischen Trio von zwei Oboen mit Fagott vielleicht sogar Corelli den allerersten Anstoß zur Pflege des Konzerts mit Massenbesetzung gab (S. 489, Anm.). Indessen war Corelli nicht der erste, der der Orchestersuite überhaupt zu neuem Leben verhalf. Das geschah in Deutschland. Die deutsche Suite, wie wir sie oben (S. 241) verließen, hatte sich allmählich mehr und mehr ihres ursprünglichen Zwecks, dem wirklichen Tanz zu dienen, entfremdet. Sie diente jeglicher Unterhaltung, im Zimmer sowohl wie im Freien. Der nächste Schritt, den sie nach vorwärts tat, bestand einerseits in einer wachsenden Annäherung an die feine, aristokratische Kammermusik der Italiener, andererseits in der Aufnahme neuer französischer Tänze. Je nachdem italienische oder französische Einflüsse überwiegen, kann man von einer italienisierenden oder französierenden deutschen Orchestersuite sprechen. Zunächst die letztere. Bereits Andr. Hammerschmidt (S. 389) läßt unter die fünfstimmigen Stücke seines *Ersten Fleißes allerhand neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, Französische Arien, Correnten und Sarabanden* vom Jahre 1630, wie schon der Titel angibt, verschiedene in Deutschland vorher weniger gebräuchliche französische Tanzsätze mitunterlaufen.[1]) Andere folgen in der Kultivierung des moderneren französischen Stils und bringen es allmählich zu einem Verschwinden der alten Tanztypen der Pavane und Galliarde (S. 240), an deren Stelle nun Allemande und Courante treten. Diesen gesellen sich als feste Glieder Sarabande und Gigue zu, sodaß die normale Suitenfolge nun ist: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue (vgl. dazu die früheren Tanzfolgen S. 237 unten; S. 239). Zwischen hinein streute man nach Belieben einen oder zwei andere Tänze. Zuweilen bildete man wohl gar französische Ballets nach, wie sie unter Ludwig XIV. in Schwang kamen, indem man sich die einzelnen Tänze als Glieder einer pantomimisch dargestellten Handlung dachte. So enthält z. B. das *Parergon musicum* (I. Teil 1663) des Joh. Kaspar Horn ein Ballet „Orpheus", dessen fünf Akte fünf Suiten bilden;[2]) ein anderes

---

[1]) Auch die „französischen Arien" sind nichts anderes als Tänze.

[2]) Akt 3 besteht aus: Courante (*Orphée vivant en solitude par mepris des femmes (!)*). Montirade *(Les bêtes sauvages avec les oiseaux)*. — Mascarelle *(Les bacchantes ou dames de Thrace)*. — Ballett *(Les pasteurs)*. — Sarabande *(Les bacchantes meurtrissants Orphée)*. Akt 4 enthält: Intrade. — Ballett *(Apollon tuant le dragon)*. — Courante *(Les Lesbiens enterrants la tête d'Orphée)*. — Lamente, Adagio (*Le muses ensèvelissent le corps d'Orphée)*. — Sarabande *(Les Bacchantes par Bacchus changées en arbres)*.

ist „Columbus“ überschrieben. Der Nebentitel besagt, sie möchten „nach der lustigen französischen Manier“ gespielt werden. Dergleichen Programm-Suiten waren nicht immer zu wirklichen Bühnenaufführungen bestimmt, sondern gehörten ebenso oft zur reinen Kammermusik. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts erscheinen solche Beiträge auch in Frankreich.[1]) In den Jahren 1690/91 kamen im Druck heraus: „Les trios des operas de Mons. de Lully, mis en ordre pour les concerts“, also Suiten, aus Stücken Lullyscher Opern zusammengestellt. Dann folgen „Sonate da camera a tre“ von Ag. Steffani, die ebenfalls beliebte Operntänze dieses Komponisten aneinderreihen. Hier bei Steffani sind, und das ist wichtig, auch die Ouverturen der betreffenden Opern als Einleitungen mit aufgenommen. Die Suite mit solchen französischen Ouverturen zu beginnen, wird bei den unbedingt französierenden Suitenkomponisten jetzt Regel. Ja nach ihr werden Suiten jetzt überhaupt nur unter dem Titel „Ouvertures“ veröffentlicht. So gab bereits Joh. Sigismund Kusser (S. 527) 1682 zu Stuttgart eine Suitensammlung heraus: Composition de musique suivant la méthode française (!) contenant six Ouvertures de Théâtre“ (16 Suiten mit je einer Ouverture nebst 5—10 Tänzen). Phil. Heinr. Erlebach folgt mit „Six Ouvertures (!) nach französischer Art“ (Nürnberg 1693.) Neben ihnen stehen andere Deutsche wie Bened. Aufschnaiter (Concors discordia, 1695), Joh. Caspar Fischer (Le journal du printemps, 1695), J. A. S. (pseudonym für J. A. Schmicerer; Zodiacus musicus 1698).[2]) Der Umstand, daß alle diese Sammlungen in süddeutschen Städten (Nürnberg, Augsburg, Ansbach, Stuttgart) ans Licht traten, läßt darauf schließen, daß dort sich die Traditionen der älteren Suitenmeister ganz besonders kräftig erhalten hatten. Dort freilich war auch, durch die regierenden Häupter vermittelt, französischer Einfluss stark spürbar. Nicht alle diese Talente stehen sich in ihren Leistungen gleich. Vielfach wird mit abgebrauchten französichen Wendungen und billigen Harmonien gearbeitet, und die technische Arbeit läßt die kontrapunktische Tüchtigkeit der Suitenmeister aus Val. Hausmanns und Scheins Zeit vermissen. Bei

---

[1]) Aus der Zeit um 1650 hat J. Ecorcheville 20 Suiten französischer Abkunft aus einem Manuskript der Landesbibl. Kassel veröffentlicht (Vingt suites d'orchestre du XVII siècle français, mit ausführlichen Untersuchungen). Verschiedene Anzeichen weisen auf schwedischen Ursprung dieser Handschrift.

[2]) Die beiden zuletzt genannten Werke liegen in Bd. 10 der Denkmäler deutscher Tonkunst (E. v. Werra) vor. Dazu auch K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1902.

anderen, etwa bei Fischer, tritt stärkeres Gestaltungsvermögen hervor. Alle jedoch beherrschen das Orchester vollkommen und wissen aus dem Prinzip des Concerto grosso allerlei neue anmutige Wendungen (z. B. Echoeffekte) herauszuschlagen. Hierin, und in der Gabe, jedem Tanzsatze mit absoluter Sicherheit den Charakter zu geben, der ihm seiner Bestimmung nach zukommt, beruht die geschichtliche Bedeutung dieser süddeutschen Meister. Als ihr Hauptvertreter ist **Georg Muffat** mit dem Florilegium primum (1695) und secundum (1689), beide zu Passau erschienen, zu nennen.[1])

Beide „Blumensträuße“ enthalten sieben bis acht fünfstimmige Suiten eingeleitet durch Ouverturen. Die ausführliche Vorrede, in der u. a. auch auf Lully als Vorbild Bezug genommen ist, klärt über eine Reihe wichtiger Punkte in Bezug auf Vortrag und Ausführung solcher Musik, insbesondere der intrikaten französischen Verzierungsmanieren, auf. Es sind im Grunde Charakterballetts wie die oben genannten von Horn. Nicht nur tragen viele Suiten besondere Titel, auch die einzelnen Sätze haben gewisse auf die pantomimische Darstellung bezügliche französische Überschriften z. B. Entrée des paysans, Courante pour les cuisiniers etc. Nach Muffats Bericht tanzte man diese seine Musik am erzbischöflichen Hofe bei Konzerten, Festen und Unterhaltungsabenden der adligen Jugend. Ein bestimmtes Suitenschema hält Muffat nicht ein. Buntheit, Vielseitigkeit in Art und Folge der Tänze bildete scheinbar die Parole. Die Musik fließt infolge unausgesetzter Tätigkeit sämtlicher fünf (Streich-) Instrumente zuweilen schwerfällig dahin und entbehrt oft gerade da der Grazie, wo man sie der Überschrift nach doppelt erwartet. Auch ist es mit der programmatischen Charakteristik nicht überall ernst genommen. Dennoch imponiert die nie versagende, immer neue Wendungen bereit habende Phantasie des Komponisten, seine ernste, gediegene Arbeit und die erstaunliche Beherrschung fast sämtlicher zu seiner Zeit üblichen Tanzformen, unter denen selbst die strengsten und kunstvollsten: Passacaglia und Chaconne nicht unberücksichtigt bleiben. Ein deutlicher Anklang, den der Anfang des Bachschen sog. italienischen Konzerts für Klavier mit der Einleitung aus der 4. Suite Muffats zeigt, beweist, daß sein Werk auch nach Mitteldeutschland drang und hier von den Besten studiert wurde.

Um 1713 war in Deutschland die Vorliebe für die französische „Ouverture“ (d. h. Suite) so groß, daß Mattheson (Neueröffn. Orchester) versicherte, nichts in der Welt, auch die italienischen Sinfonien und Konzerte nicht, kämen ihr an Schönheit und Beliebtheit gleich. Infolgedessen bestellte man sie fleißig und schenkte vornehmlich den wirklichen „Ouverturen“ d. h. den Einleitungen Aufmerksamkeit. Zugleich aber lenkte man auch von der Kompliziertheit Muffats ab, indem man den Satz einfacher, klarer, über-

---

[1]) Neuausgabe in Bd. I_2, II_2 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Rietsch), die in Bd. XI_2 auch Concerti grossi (1701) Muffats brachten (Luntz).

sichtlicher gestaltete und die Melodielinie schärfer heraustreten ließ, ohne dabei kontrapunktische Künste ganz auszuschalten. Zu den beliebtesten Suitenkomponisten zur Zeit Bachs, der selbst mit vier herrlichen Mustern den französischen Geschmack ins Erhabene gesteigert hat, zählen: D. Heinichen in Dresden, Joh. Friedr. Fasch in Zerbst, Joh. Pfeiffer in Bayreuth, Christoph Förster in Merseburg und Rudolstadt, Joh. Jos. Fux in Wien (Concentus musico-instrumentalis op. 1, 1701),[1] Pantaleon Hebenstreit in Dresden, Christoph Graupner in Darmstadt und Georg Phil. Telemann, dessen vortreffliche Nachahmung französischer Vorbilder sprichwörtlich war.[2] Ein Sinken des Interesses für die Suite, die übrigens um 1700 sehr häufig auch wieder mit dem älteren Namen „Partie" (Partita) belegt wird, tritt erst im Laufe des vierten Jahrzehnts ein, herbeigeführt durch das immer mächtiger werdende Instrumentalkonzert und die sich leise ankündigende Orchestersinfonie der Mannheimer und Wiener. Doch leben noch in der klassischen Sinfonie Haydns und Beethovens einzelne Elemente der Suite fort (Grave-Einleitungen mit fugiertem Anfang bei Haydn, Menuett, Rondo, Scherzo), abgesehen von den schon genannten Divertimenti, Kassationen und Serenaden um 1780, wo sie ihrer ursprünglichen Bestimmung als Freiluftmusik wieder näher kommt.

Eine zweite Reihe deutscher Suitenkomponisten des 17. Jahrhunderts blickte, wie oben (S. 564) angeführt, hauptsächlich nach Italien, ohne sich dem Eindringen des französischen Geschmacks ganz entziehen zu können. Die vielstimmige Orchestersuite war in Italien zwar nicht unbekannt,[3] trat aber vor der Suite in Triobesetzung (zwei Violinen mit Generalbaß) einigermaßen in den Hintergrund und hatte zudem eine weniger vielseitige Bestimmung als in Deutschland. Man fängt dort früh an, sie als „Kammersonate" zu kultivieren, d. h. im eigentlichen Sinne als Kammermusik aufzufassen, und mischte gern unter Tanzsätze Formen ohne Tanzcharaktere, etwa „Sonaten" oder „Sinfonien". Schon in Biagio

---

[1]) Stücke aus diesem Werke wurden in Bd. IX, der Denkmäler der Tonkunst in Österreich veröffentlicht (G. Adler).

[2]) Eine auserlesene Suite von ihm in „Perlen alter Kammermusik" (Schering).

[3]) So liegen z. B. sechsstimmige Orchestersuiten mit drei bis fünf Sätzen schon von Lorenzo Allegri (Il I° libro delle musiche, Venedig 1618) vor, und zwar in Partiturdruck (!), damit man sie auch auf Laute, Orgel oder andern „perfekten" Instrumenten, z. B. auf der Harfe, spielen und ex improviso „absetzen" könne.

Marinis *Affetti musicali* (1617; s. oben S. 267) stehen neben Tanzsätzen sog. „Sinfonie", kleine zwei- oder dreiteilige Stücke in der Art der sonst „Balletto" genannten, die wahrscheinlich die Stelle der einleitenden deutschen Intraden einnahmen. In G. B. Buonamentes 7. Buche „Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Correnti e Brandi", Venedig 1637, nehmen „Sonaten" und Sinfonien" bereits die erste Stelle ein. Diese italienische Eigenart greifen nun deutsche Tonsetzer auf (Nik. Bleyer in Lübeck, der 1642 neben Pavanen, Galliarden, Kanzonen, Couranten usw. „Sinfonien" einstreut; J. Rud. Ahle, Allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten etc. 1650; Martin Rubert, Sinfonien, Scherzi, Balletten, Allemanden etc. 1650; sämtlich nicht, oder nur teilweise erhalten). In Joh. Jak. Löwes „Sinfonien, Intraden, Galliarden" usw. (Bremen 1658) und Dietr. Beckers „Musikalischen Frühlingsfrüchten" (Hamburg 1668) ist das Prinzip der Voranstellung eines freigestalteten Einleitungssatzes konsequent durchgeführt (bei Becker „Sonata" genannt).[1] Johann Rosenmüller (S. 388) endlich schritt zu der Konsequenz, die venetianische Opernouverture („Sinfonia") zur Einleitung heranzuziehen, um damit besondere Spannung für das Folgende rege zu machen. Diese der Aufnahme der französischen Ouverture durch die französierenden deutschen Suitenkomponisten entsprechende Manipulation vollzog Rosenmüller in seinen fünfstimmigen *Sonate da camera* vom Jahre 1670,[2] prächtigen, klangschönen, zum Teil von starker Leidenschaft durchwehten Sätzen von musterhafter Struktur. Die Reihenfolge der übrigen, der Sinfonia folgenden Sätze ist: Allemande-Courante-Ballo-Sarabande, dieselbe, an der Rosenmüller schon in seiner nicht weniger bedeutenden *Studenten-Music* vom Jahre 1654 festgehalten hatte. Im Sinne dieses Meisters, wenn auch individuell verschieden von ihm in der Tonsprache, schrieben ihre Suiten Joh. Pezel (Pezelius) in Bautzen und Leipzig (Musica vespertina oder leipzigische Abendmusik, 1669 [mit Sonaten bezw. Sonatinen]); Hier. Kradentaller (Deliciae musicales 1675, 1676 mit „Sonatinen"); Jak. Scheiffelhut (Lieblicher Frühlingsanfang 1685 mit „Praeludien"). Unter ihnen hat Pezel vor allem die Suitenmusik für Blasinstrumente durch Herausgabe zahlreicher, zum Abblasen von Türmen bestimmter Suiten und Sonaten (sog.

[1]) Hingewiesen sei darauf, daß schon die Lautensuite am Anfange des 17. Jahrhunderts freie Einleitungen unter dem Titel *Intonation* oder *Prélude* kannte.

[2]) Neudruck in Bd. 18 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Nef). Beispiele auch in Nefs oben S. 565 Anm. 2 genannter Schrift.

Turmsonaten) gefördert.[1]) Nach dem Jahre 1700 tritt diese italienisierende Behandlungsweise hinter der französierenden zurück, da das inzwischen entstandene Concerto grosso bessere Gelegenheit bot, italienische Sätze in der Kammermusik zu verwenden als die Suite, in deren französischem Rahmen sie sich doch schließlich nur wie Fremdlinge ausnahmen.

Neben Suite und Concerto grosso ist als dritte allgemein beliebte Instrumentalform des 17. Jahrhunderts die Kanzone zu erwähnen. Die Zeit ihres Aufkommens und Verblühens entspricht ungefähr der der deutschen Instrumentalsuite, deren Stelle sie in der Gunst der italienischen Musiker und Musikfreunde einnahm.

Die Instrumentalkanzonen sind zunächst genaue Nachbildungen der leichten französischen Chanson des 16. Jahrhunderts (S. 160 f.) und erhalten daher häufig den Nebentitel „alla francese". Wie ihre vokalen Vorbilder setzen sie am Anfang mit mehr oder weniger längeren Imitationen der einzelnen Stimmen und der typischen, freilich nicht überall begegnenden Formel 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅘𝅥 | ♩ ein. Anfangs sind auch alle Instrumentalkanzonen einsätzig; sie bestehen aus durchschnittlich drei bis vier Melodiegliedern von einiger Ausdehnung, und stimmen mit ihren vokalen Vorbildern darin überein, daß das letzte oder die beiden letzten schließenden Melodieglieder dem ersten gleich sind (z. B. A B C A A). So beschaffen sind z. B. die vierstimmigen Kanzonen von Florentio Maschera (1584), Giov. Bassano *(Il fiore de' Capricci musicali* 1588), Adr. Banchieri (1596), Ant. Mortaro (1600).[2]) Erst um 1600, zu einer Zeit, da die vielstimmige Chanson in Frankreich selbst an Boden zu verlieren begann, dehnen die Komponisten die Form weiter aus dadurch, daß sie Tempiwechsel eintreten lassen, d. h. die Gesamtform in einzelne kontrastierende Abschnitte zerlegen. Dabei erhalten diese häufig die Charaktere von Tanztypen wie Pavane, Galliarde, Allemande, Courante, und es entsteht ein Gebilde, das man „Pseudosuite" nennen könnte, wenn nicht die einzelnen Teile und Teilchen pausenlos ineinander übergingen.

Es war aber die Kanzone, trotz ihrer weltlichen Herkunft keineswegs nur ein weltliches Stück, vielmehr scheint ihre kirch-

[1]) Sechs zu Suiten zusammengestellte Stücke aus „Fünffstimmigte blasende Music" 1685, für 2 Trompeten (Cornette) und 3 Posaunen wurden bei Breitkopf & Härtel neugedruckt (Schering). Auch Joh. Phil. Kriegers „Lustige Feldmusic auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet ... zur Belustigung der Music-Liebhaber und dann auch zum Dienst derer an Höfen und im Feld sich aufhaltenden Hautboisten", Nürnberg 1704, gehören hierher. Eine lebensprühende Suite hieraus, sowie eine Streichersuite aus J. Pezels „Delitiae musicales" in „Perlen alter Kammermusik. Neue Folge." (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.).

[2]) Die direkte Anknüpfung an Gesangsvorlagen zeigt sich in gelegentlichen Titelhinweisen auf solche z. B. bei Banchieri; Nr. 4 ist über die Melodie „Vitam eternam", Nr. 6 über Palestrinas Madrigal „Vestiva i colli", Nr. 9 über „Veni dilecte mi" geschrieben. Vgl. dazu den entsprechenden Vorgang in der deutschen Suite (oben S. 238, 239 Anm. 1).

liche Bestimmung von Anfang an überwogen zu haben. Die imitierende, zuweilen gar fugierte Arbeit, die breite, keineswegs leichtfertige Melodik, die sie von der gesungenen Kanzone trennt, machte sie geeignet, bei kirchlichen Feiern als instrumentales Gegenstück der Motette zu dienen. Dafür spricht auch der Umstand, daß als ausführende Instrumente nicht nur ein Ensemble von Streich- oder Blasinstrumenten in Frage kam, sondern auch die Orgel. Die Überschriften sagen meist: „auf allen Instrumenten zu spielen." Waren die Stimmen einzeln gedruckt, so sah sich der Organist natürlich gezwungen, sie sich vorher oder während des Spielens zu intabulieren, d. h. in Partitur zu setzen. Später druckte man, um dem entgegenzukommen, die Stimmen gleich von anfang an in Partitur und überließ es den Musikern, sie entweder als vielstimmige Kammermusik oder als Orgelstücke auszuführen [1]). Geschah das letztere, so konnte der Organist nach Gutdünken diminuieren und kolorieren, und die Orgelkanzone näherte sich dann in einigem den Ricercar oder Fantasia genannten Orgelstücken [2]). — Es kommen aber auch mehr als vier Stimmen beschäftigende Kanzonen vor (bis zu zwölf und sechzehn Stimmen). Diese waren natürlich nicht auf die Orgel übertragbar; so z. B. Stücke der von Rauerii 1608 herausgegebenen Kanzonensammlung, in der zuweilen die Instrumente genannt sind [3]), ferner derjenigen von Gio. Batt. Riccio (*Il 3° libro delle divine lodi musicali,* 1620), in denen eine Reihe raffinierter Klangeffekte stehen. — Je mehr die Kleingliedrigkeit der Kanzone wuchs, um so mehr stellte sich das Bedürfnis heraus, die Sätze untereinander geistig zu verknüpfen. Man benutzte dazu dasselbe Mittel, dessen sich die Meister der deutschen Variationensuite bedienten: die Sätze und Sätzchen wurden auf ein und dasselbe Thema gestellt und dieses in freier Weise, meist ohne Verbindlichkeit für die Fortsetzung, variiert [4]). Jetzt war die Ähnlichkeit mit der ursprünglichen einsätzigen Kanzone fast ganz

---

[1]) Kanzonen, auf diese Weise zum Doppelgebrauche in Partitur gesetzt, enthält Frescobaldis „Primo libro delle Canzoni", Rom 1628.

[2]) So liegt z. B. die Kanzone „L'Albergona" aus dem oben genannten Werk von Mortaro als Orgelstück mit Diminutionen von Giov. Gabrieli und Diruta vor. S. Ritter, Geschichte des Orgelspiels 1884, II, S. 22; Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, Anhang Nr. 23; A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik 1908, S. 34.

[3]) Eine Kanzone des Tiburtio Massaino ist für 8 Posaunen, eine andere für „4 Chitarroni ò Leuti" geschrieben. Hier tritt die Ähnlichkeit mit der Gabrielischen „Sonate" (s. oben S. 278) deutlich hervor.

[4]) Beispiel bei Schering, Riemann-Festschrift S. 315.

geschwunden; man stand vor neuen Bildungen und fing an, sie mit dem allgemeinen Namen „Sonate“ zu belegen (z. B. *Sonate* von Ign. Vivarino 1620; *Sonate concertate* von D. Castello 1621 usw.). Zugleich verbindet sich mit ihnen die (von nun an wohl ausschließliche) Bestimmung für die Kirche („Sonata da chiesa“), während der Ausdruck für das Gegenteil: Kammersonate (Sonata da camera) auf die Tanzmusik bezw. die Suite übergeht[1]). Die Scheidung von Kirchen- und Kammersonate bleibt seitdem in Italien bestehen, und es bürgert sich allmählich der Brauch ein, in Kirchenstücken dem fugierten Kanzonenanfang ein einleitendes Adagio oder Grave vorangehen zu lassen. Im übrigen bringt die Weiterentwicklung der Kanzone bis zu ihrem Aufgehen in der klassischen Triosonate der Vitali, Bassani, Corelli, dall' Abaco eine Menge Varianten mit sich, und jeder einzelne der sie pflegenden Meister (Giov. Batt. Buonamente, Massimiliano Neri, Maur. Cazzati, Giov. Legrenzi u. a.) tritt mit mehr oder weniger neuen Sonderbildungen hervor. Für die eben erwähnte klassische Triosonate wurde insbesondere das fugierte Wesen der Kanzone maßgebend, und bereits Werke aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, in denen die Kleingliedrigkeit gefallen und eine Beschränkung der Sätze auf die Drei- oder Vierzahl eingetreten ist, stehen den späteren klassischen Kirchensonaten hinsichtlich der thematischen Abrundung und formalen Einheit keineswegs nach. Spätere Tonsetzer (z. B. Purcell) haben in ihren Kirchensonaten die fugierten Sätze noch geradezu „Canzona“ überschrieben.

Gehen wir zur eigentlichen Kammermusik des 17. Jahrhunderts in Italien über, so ist zunächst eines vorauszuschicken. Die Praxis, die einzelnen Stimmen eines Orchesterstückes (Sonate, Sinfonie, Suite) mehrfach zu besetzen, um wirklich „orchestralen“ Klang zu erreichen, mag durch die Oper gefördert worden sein. Im allgemeinen aber hielt man in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch an der einfachen Besetzung fest. Erst in dessen zweiter Hälfte greift man zur Vervielfachung der Stimmen (S. 561 Anm. 3). Anscheinend zunächst bei Kirchenstücken (Concerti grossi), denn der oben (S. 565) genannte J. A. S. (Schmicerer) stellt 1698 dem Vortrag durch Massenbesetzung ohne weiteres den Vortrag „alla camera“, also mit einfacher Kammerbesetzung, gegenüber. Demgemäß sprechen wir noch heute von „Kammermusik“ als von einer

---

[1]) Vgl. Tarquinio Merula, Sonate concertate da chiesa [d. h. Kanzonen] e da camera [d. h. Tänze], 1637.

einfach, nicht orchestral besetzten Musik[1]). Es gehörte aber außerdem während des ganzen 17. Jahrhunderts in Italien zu den von den Komponisten gern zugestandenen Möglichkeiten, mehrstimmige Stücke gegebenenfalls, etwa bei Mangel an der nötigen Anzahl Spieler, durch Auslassung einer oder mehrerer Mittelstimmen auf Trios oder gar Duos zu reduzieren. In diesem Falle lag es dem Spieler des akkordfüllenden Generalbaßinstrumentes ob, das Fehlende in entsprechender Weise zu ergänzen. Die beliebteste Form des Zusammenspiels war das Trio von zwei Diskantinstrumenten (Violinen, event. eine Violine mit Cornet) und Baß (Violoncell, Violone oder Gambe mit Cembalo oder Orgel), und man faßt neuerdings die große, für diese Besetzung bestimmte Literatur, gleichgültig ob kirchlich oder weltlich, unter dem Namen: Triosonaten zusammen. Über das Entstehen dieser eigentümlichen Ensembleform liegt noch Dunkel. Wahrscheinlich ging sie allmählich hervor aus der Übertragung dreistimmiger Gesänge für zwei hohe und eine tiefe Stimme (Kanzonen, Kanzonetten) auf Instrumente. Dafür würde die Vorliebe der ersten Triosonatenkomponisten für Lied- und Kanzonettenbearbeitungen sprechen, ferner die unbedingt gleichwertige Behandlung der beiden Oberstimmen, sei es mit-, sei es nacheinander, welche bis zum Verschwinden der Gattung um die Mitte des 18. Jahrhunderts maßgebend blieb. Gegenüber den polyphonen Instrumentalwerken des 16. Jahrhunderts bieten die Triosonaten des folgenden dasselbe Schauspiel der Vereinfachung, wie das Zurückgehen der großartigen Vokalpolyphonie der Römer auf die Monodie oder Homophonie der Vokalkomposition nach 1600. Während aber in dieser der künstliche Kontrapunkt lange Zeit ausgeschaltet blieb (S. 307), hat die Triosonate ihn nie aufgegeben, ja hat für die Ausbildung der Fugenform geradezu Hauptbedeutung gehabt. In ihrem Rahmen — vorzüglich im Bereich der kirchlichen Gruppe — war die Entfaltung aller Künste des Kontrapunkts bis hin zum Kanon nicht nur gestattet, sondern gefordert, und viele Meister haben Hervor-

[1]) Wo sich, angeregt durch die großen, mehrchörigen Vokalkompositionen der venetianischen und römischen Meister, Gelegenheit bot, wird man freilich auch schon früher mit stärkeren Instrumentalkörpern musiziert haben. Praetorius (1620) erzählt von Versuchen, die er bei Kirchenmusiken mit stark besetzten Orchestern angestellt, (s. oben S. 275) und berichtet (Syntagma musicum III, S. 21): „Sonsten werden in Frankreich die Bawren Täntze, welche von den Bawren selbst inventirt und mit Schallmeyen, auch Geigen, da offt zwo, drey und mehr Personen zu einer Stimme gebraucht werden (!), mit dem Namen Villages genennet."

ragendes darin geleistet[1]). Die Namen derselben wurden z. T. schon oben (S. 561 ff.) genannt, als von den Kompositionsformen die Rede war, in denen die italienische Kirchen- und Kammermusik geschrieben zu werden pflegte. Auch sei hingewiesen, was bereits früher (S. 267) über den Ursprung und Fortgang der Komposition für Solovioline mit Begleitung gesagt wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind es in Italien vor allem Stradella, die beiden Vitali, Corelli, dann Locatelli, Geminiani, dall' Abaco, Tartini gewesen, denen die Violinsolosonate einen gewaltigen Fortschritt nicht nur nach Seiten kompositionstechnischer Durchbildung, sondern auch hinsichtlich der Größe, Kraft und des Adels im Ausdruck verdankt. Noch heute nehmen ihre Werke im Studien- wie im Konzertrepertoire der Violinspieler einen hohen Rang ein und bilden Prüfsteine für das Stilempfinden des Vortragenden.

Die Instrumentalwerke Stradellas (S. 410, 561) sind leider heute der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich, werden aber vermutlich, wenn ihre Zeit einmal gekommen ist, die größten Überraschungen bereiten, da sie im Stil und in der Technik Qualitäten ausprägen, die ihn in unmittelbare Nähe Corellis rücken. An Leidenschaft und Temperament übertrifft er vielleicht Maur. Cazzati (Kapellmeister in Bologna und Mantua, gest. 1677; 2- bis 5stimmige Sonaten von 1642—1658) und **Giov. Legrenzi** (ca. 1625 bis 1690, in Bergamo und Venedig, wo er seit 1685 den Kapellmeisterposten an S. Marco inne hatte), der indessen in der Form abgerundeter schrieb und — wohl wegen der bei weitem zahlreicher gedruckt vorliegenden Instrumentalkompositionen — größeren Einfluß auf die Mitwelt ausübte (7 Sonatenwerke von 1655—1693). **Giov. Batt. Vitali** (ca. 1644—1692; Schüler von Cazzati in Bologna, später Vizekapellmeister in Modena) war unter den Instrumentalkomponisten einer der fruchtbarsten und populärsten. Im Gegensatz zu den vorigen hat er, vielleicht durch den Geschmack am modeneser Hofe bestimmt, weit mehr die Kammersonate gepflegt und hier in zierlichen, geistreichen und melodiösen Stücken im französischen Tanzcharakter, aber auch in größer entworfenen sein bedeutendes Talent gezeigt. In der Kirchensonate hielt er,

---

[1]) Ein Sonatenwerk von Giov. Batt. Vitali, *„Artificii musicali, ne quali si contengono canoni in diverse maniere, contrapunti doppii, inventioni curiose, capricci etc."* (Modena 1689) war geradezu auf Schaustellung solcher Kunststücke angelegt.

bewußter als andere, an der Vierzahl der Sätze fest[1]). Der Venetianer **Giov. Batt. Bassani** (ca. 1657—1716, Kapellmeister in Bologna und Ferrara) ähnelt in der Strenge der Formen, in der Herbheit der Thematik und im Wohlklang seiner Gebilde Legrenzi, war auch, wie dieser, ein ebenso bedeutender und geschätzter Vokalkomponist für Kirche und Kammer (S. 363). Obwohl jünger als Corelli, soll er im Violinspiel dessen Lehrer gewesen sein. Seine Triosonaten sind als unmittelbare Vorstufen zu denen seines großen Schülers zu betrachten.

Die eben genannten Meister gehören sämtlich dem Bereiche Oberitaliens (Bologna, Modena, Ferrara, Mantua, Venedig) an und können recht wohl unter dem Begriff der „lombardischen Schule" zusammengefaßt werden. Auch **Giuseppe Torelli** (geb. um 1760 in Verona, später Violaspieler an S. Petronio in Bologna, 1695 und 1700 vorübergehend in Wien und Ansbach, gest. 1708 in Bologna) gehört ihr an und hat im Stile seiner Vorgänger und Zeitgenossen eine Reihe vielstimmiger Sonatenwerke geschaffen. Ruhm erwarb er sich vor allem durch die Ausbildung des Concerto grosso (S. 562), dann, allgemeiner gefaßt, um die Steigerung der Violinvirtuosität überhaupt. Er war der erste, welcher wagte, einem Orchesterensemble eine einzige Violine als konzertierendes Soloinstrument entgegenzustellen (in „Concerti musicali" op. 6, 1698). Das geschieht anfangs nur in bescheidenem Maße, gleichsam nur als kurze Unterbrechung des Tuttiklangs; später aber nehmen die Soli immer beträchtlichere Ausdehnung an und verwerten den ganzen reichen Schatz an Passagenstoff, Arpeggien, gebrochenen Dreiklangsfolgen usw., der den Violinisten um 1700 zur Verfügung stand. In diesen später entstandenen, z. T. nur handschriftlich erhaltenen Konzerten findet sich auch bereits jene typische Form des Solokonzerts ausgeprägt, wie sie ein Jahrzehnt später Vivaldi (S. 577) übernahm und weiter ausbildete. In **Archangelo Corelli**, geb. 1653 zu Fusignano im Bolognesischen, erstand Torelli ein mächtiger Nebenbuhler, der, obwohl er an glänzender Beherrschung der gesamten Technik hinter ihm zurückstand, dessen Namen in der Geschichte doch einigermaßen zurücktreten ließ. Über Corellis Leben ist nicht allzuviel bekannt. Seine Lehrer waren der päpstliche Sänger Matteo Simonelli im Kontrapunkt, der eben erwähnte

[1]) Sein Sohn, Tommaso Vitali, hat sich ebenfalls als Violinist und Komponist für sein Instrument hervorgetan. Eine breit angelegte Passacaglia veröffentlichte David der „Hohen Schule des Violinspiels".

Bassani im Violinspiel. Ob er, wie berichtet wird, Paris besucht, steht nicht fest. Wohl aber scheint er sich einige Zeit in Deutschland aufgehalten zu haben, bevor er 1680 seinen ständigen Wohnsitz als Kapelldirektor des Kardinals Ottoboni in Rom nahm, denn seine Grabschrift[1]) verzeichnet seine Erhebung zum Marchese von Ladenburg durch den Pfalzgrafen Philipp Wilhelm. Im Jahre 1713 starb er, von den Zeitgenossen hochverehrt. Seine Hauptvorzüge als Violinist waren ein schöner gleichmäßiger Ton, den man mit einer pianissimo geblasenen Trompete verglich, und ein edler, einfacher, zugleich aber empfindungstiefer Vortrag. In der Technik sah er sich von manchem übertroffen, der sonst weit unter ihm stand; Adam Strungk z. B. (S. 526) setzte ihn durch seine Künste in Erstaunen, und Scarlattis Kapellisten zu Neapel führten Dinge mit Leichtigkeit aus, die ihm Verlegenheit bereiteten[2]). Dennoch wurde er allgemein bewundert und seine Kompositionen waren weit und breit geschätzt; ungeachtet der wiederholten Auflagen, in denen sie gedruckt wurden, gab es Notenschreiber, die vom Kopieren derselben leben konnten[3]). Corellis Formen prägen nicht ein einziges, feststehendes Schema aus, sondern wechseln beständig, wie das schon bei seinen Vorgängern der Fall war, insbesondere in den Kirchensonaten. Er arbeitet gern mit Überraschungen, läßt mitten in Adagiosätze Allegros hereinfahren oder umgekehrt. Die Thematik ist lebendig und originell, die Melodik, namentlich in den Adagiosätzen, großzügig, die technische Arbeit von höchster Vollendung, so daß sie noch heute als vorbildlich und nachahmenswert hingestellt werden kann. Über allen, auch den erregtesten Sätzen, liegt eine gewisse Klarheit und vornehme Ruhe ausgebreitet, Merkmale, die ihnen schon zur Zeit ihres Entstehens den Stempel der Klassizität aufdrückten. Zwar erweiterten und entwickelten die bedeutendsten seiner Schüler und Nachkommen die Formen und bereicherten die bei Corelli im Vergleich zur

---

[1]) Mitgeteilt bei Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, 5. Aufl. (1910), S. 84.

[2]) Man erzählt sich zwei Anekdoten, nach denen Corelli, als er einmal in Neapel unter Scarlatti spielte, sich ziemlich bloßgestellt, und ein anderes Mal, bei der Aufführung des Oratoriums *Trionfo del Tempo* (1708) von Händel, gewisser Schwierigkeiten der ersten Violinpartie nicht Herr geworden sei, so daß Händel, der selbst dirigierte, ungeduldig wurde.

[3]) Im Druck erschienen 24 Kirchen- und Kammer-Triosonaten (op. 1, 1683; op. 2, 1685; op. 3, 1689: op. 4, 1694), 12 Solosonaten (6 für die Kirche, 6 für die Kammer; op. 5, 1700) und 12 Concerti grossi (op. 6, 1712; s. oben S. 561 f.). Sämtliche Werke liegen im Neudruck durch Chrysander und Joachim vor.

späteren Zeit noch nicht sehr umfänglichen Mittel der Technik; doch aber weist alles, was im Violinspiel und in der Kammerkomposition einer ernsten Richtung gefolgt ist, auf Corelli zurück. Mit ihm zweigt sich von der „lombardischen Schule" eine Gruppe nach Rom ab, und man pflegt daher die von Corelli unmittelbar befruchteten oder unterrichteten Talente kurz zur „römischen" Schule zu zählen. Sein bedeutendster Schüler ist **Francesco Geminiani**, 1667 zu Lucca geboren, seit 1714 in London, wo er öffentliche Konzerte gab, unterrichtete und allmählich der Liebling der musikalischen Welt wurde. Nach Italien scheint er nicht wieder zurückgekehrt zu sein; dagegen lebte er einige Jahre in Paris. Er starb 1762. Gewisse Virtuosenmanieren, vielleicht auch einzelne hochmütige Äußerungen haben Geminianis Leistungen in den Augen späterer Kritiker etwas verdunkelt. Als Violinspieler zählte er sicherlich zu den brillantesten, und daß er als Komponist nicht zu unterschätzen ist, lehren seine Concerti grossi und Sonaten. Sie zeigen allerdings nicht die strahlende Klarheit und bezaubernde Anmut der Corellischen, sind aber dafür um so reicher an neuen Modulationen, volleren Klängen und eigenen Instrumentenkombinationen. Vielleicht am interessantesten sind seine Concerto grosso-Bearbeitungen der Solosonaten op. 5 seines Lehrers, eine Arbeit, die z. T. Bewunderung abnötigt und Stoff zu allerlei ästhetischen Exkursen abgibt. Nur äußeren Umständen ist es zuzuschreiben, daß Geminianis Werke vor den Corellischen ganz und gar verschwanden und nirgends mehr zu Gehör gebracht werden. Zu ihrer Zeit waren sie (namentlich in England) ebenso begehrt wie diese und sowohl als Vortrags- wie als Studienmaterial beim Erlernen des strengen Satzes hoch geschätzt. Auch eine Anzahl Musikschriften veröffentlichte Geminiani, darunter als bekannteste eine Anleitung zum Violinspiel (1739), der Gründlichkeit und Eigenart nachzurühmen ist. — Ein anderer berühmter Geiger und Schüler des Corelli war **Pietro Locatelli** aus Bergamo, 1693—1764. Seine Glanzzeit fällt gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er stand nur noch in losem Zusammenhange mit der Kunstweise seines Meisters, da er im Gegensatz zu diesem seine Hauptaufgabe in der Bewältigung schwieriger Bravoursachen, Doppelgriffe und im mehrstimmigen Spiele sah. In den „Capricen", d. h. etudenhaften Solokadenzen, die er seinen Konzerten in den Ecksätzen mitgab, und in denen er das grundlegende Material für die späteren klassischen Etuden für Violine schuf, weist er direkt auf Paganini. Hier sind

die Fähigkeiten des Instruments gegenüber Corelli ins Riesenhafte erweitert, ja zuweilen schon bis an die Grenze des Möglichen und Schönen geführt worden. Andrerseits hat aber Locatelli auch das kantable Spiel wesentlich gefördert und in manchem bis zum Sentimentalen gesteigerten Adagio den Tönen späterer empfindsamer Musiker vorgegriffen. Seine Arbeiten erschienen seit 1721 im Druck. — Eine gewisse Bedeutung kommt ferner dem ältesten Corellischüler **Giov. Batt. Somis** zu (geb. 1676 im Piemontesischen; gest. 1763 als Hofkapellmeister in Turin). Man nennt ihn als Begründer der sog. piemontesischen Schule und macht als seine größten Schüler Pugnani, Giardini und Leclair namhaft; doch fehlen bis jetzt noch nähere Auskünfte über Art und Charakter seiner Kunst. Außer einigen gedruckten Sonaten von ihm und seinem Bruder Lorenzo sind Werke nur handschriftlich vorhanden. Sie zeigen ihn als Komponisten nicht überall auf der Höhe, wenn auch einzelne überraschend fortschrittlich in Stil und Form genannt werden müssen; daher ist anzunehmen, daß sein Lehr- und Organisationstalent das Ausschlaggebende im Bereich seines langen Lebens und Wirkens gewesen ist. Allem Anschein nach haben selbst deutsche Künstler (vielleicht sogar Joh. Stamitz) Anregungen von Somis und dem Turiner Orchester empfangen.

Unabhängig von Corellis persönlichem Einfluß, doch wenigstens als Sonatenkomponist auf ihm weiterbauend, hat der Venetianer **Antonio Vivaldi** die Violin- und Orchestermusik gefördert. Er war ein Virtuose vom Schlage Torellis, dessen Erbe er etwa ums Jahr 1713 bald nach dessen Tode übernahm. Was Corelli für die Violinsonate, das wurde Vivaldi fürs Violinkonzert: ein Jahrzehnte lang bewundertes und nachgeahmtes Vorbild. Mit seinen um das Jahr 1714 zum erstenmal gedruckten Violinkonzerten (Solo- und Doppelkonzerte) erlangte er Weltruf, der begründet werden kann damit, daß Vivaldi das Torellische Formschema mehr verdichtete, klarer gestaltete und statt der bis dahin noch immer einigermaßen sonatenhaft anmutenden Thematik und Durchführungsarbeit echt konzerthafte Thematik und modernere Aufbauprinzipien geltend machte. Die Satzzahl ist nach dem Vorbilde der italienischen Sinfonia (S. 414) drei: Allegro, Andante oder Adagio, Allegro, ebenso die Zahl der in den Ecksätzen zwischen den Tuttis stehenden Soloepisoden. Kraftvoll und kühn setzen die einen, munter und scherzend oder elegisch setzen die andern ein, und wenn auch nicht alle gleich kräftige Wirkungen erreichen und das brillante

Figurenwerk heute zuweilen fade anmutet, so liegt doch in vielen ein gewisser genialer Schwung, der es verstehen läßt, daß Männer wie Joh. Seb. Bach und Joh. Gottfr. Walther in Weimar nach ihnen griffen, um sie für Orgel oder Klavier zu bearbeiten. Häufig hat Vivaldi die Konzertform zur Schilderung programmatischer Vorwürfe herangezogen und u. a. Gewitter-, Meer-, Vogelkonzerte, dazu vier originell aufgefaßte Jahreszeitenkonzerte geschrieben, unter denen das Frühlingskonzert durch seine hübschen Malereien am meisten erfreut. Um sie alle freilich im richtigen Licht zu sehen, bedarf es der ständigen Rücksichtnahme auf die Verzierungspraxis der Zeit, die (auch in Sonaten) vom Spieler forderte, an freien, improvisierten Läufen, Kadenzen und „Manieren" soviel hinzuzutun, als sein guter Geschmack es zuließ. Bachs und Walthers Bearbeitungen[1]) zeigen, wie in solchen Fällen vorzugehen ist. Vivaldi ist 1743 gestorben, nachdem er den Erfolg seines Schaffens noch erlebt; sein Geburtsjahr ist unbekannt; von 1713 an bis an sein Ende bekleidete er den Direktorposten am Conservatorio della pietà in Venedig. Als Opernkomponist versorgte er die venetianische Bühne mit 28 Stücken, ohne erheblichen Erfolg damit zu erringen. In diesem Sinne war er Leidensgenosse des etwas älteren **Tommaso Albinoni**, einem vornehmen Venetianer, dessen 51 Opern ebenfalls Spuren nicht hinterließen, dessen Sonaten und Violinkonzerte dagegen neben denen von Vivaldi geschätzt waren (u. a. von Bach und Händel). — Erst in neuerer Zeit hat das Schaffen des **Evarista Felice dall' Abaco** (geb. 1675 in Verona, gest. 1742 in München; seit 1704 Kammermusiker in bayrischen Diensten in München) wieder Beachtung gefunden. Er steht auf der Linie, die von Corelli nach der Zukunft weist, indem er unter Beibehaltung der klassischen Formgebung dieses im Ausdruck bewegter und vielseitiger ist, auch mehrfach Ansätze zu einer einheitlicheren Ausbildung des Sonatentyps macht. In sechs Sammlungen veröffentlichte er Konzerte, Kirchen- und Kammersonaten für Orchester-, Trio- und Solobesetzung.

Außer diesen ersten und führenden Violinmeistern lebten in Italien um 1700 noch eine große Anzahl anderer, deren Namen weniger bekannt geworden sind, obwohl ihre Arbeiten oft mit den besten der andern konkurrieren können: Colombi, Albergati, Aldrovandini, Taglietti, Laurenti, Jacchini, Bitti, Montanari, Castrucci usw.

---

[1]) Bachausgabe Bd. 38, 42, 43; Denkm. deutscher Tonkunst Bd. 27, 28.

Nur zwei gelangten noch zu großem und größtem Ansehen: Veracini und Tartini. **Franc. Maria Veracini** (geb. 1685 in Florenz, gest. 1750) war bereits um 1714 als Geiger eine anerkannte Größe; seine Fahrten führten ihn nach London, Dresden, wo er von 1717 an auf einige Jahre als Kammervirtuose wirkte, Prag und wieder London, von wo er in die Heimat zurückkehrte. Veracini gibt sich, nach seinen 1721 erschienenen Sonaten zu urteilen, nicht nur als ein imposanter technischer Könner auf seinem Instrument, sondern zugleich auch als ein vorzüglicher Komponist. Phantasiereichtum paart sich mit einer ins Große gehenden Konzeption, und blendende Themenerfindung steht im Dienste einer ebenso eigenen wie sorgfältigen technischen Arbeit. Die Individualität Corellis erscheint ins Kühne, Übermächtige gesteigert. Der Unbeständigkeit seines Temperaments, das ihn an Begründung eines Schülerkreises hinderte, und dem Umstand, daß außer jenem Sonatenbande nichts aus seiner Feder durch den Druck veröffentlicht wurde, ist es vielleicht zuzuschreiben, daß Corellis Ruhm den des Veracini allmählich überstrahlte. An Tragweite stehen sich beider Talente gleich. Vielleicht aber auch, daß ein zweiter Großer im Reiche der Violine, **Giuseppe Tartini**, ihn zu schnell zu verdunkeln begann. Veracini war es gewesen, der im Jahre 1714 den jungen, 1692 in Pirano (Istrien) geborenen Feuerkopf Tartini mit seinem Spiel begeistert und zu fleißigen Studien im Städtchen Ancona angefeuert hatte. Einer abenteuerlichen Jugend folgten ernste Mannesjahre. Nachdem Tartini 1721 zum Solospieler und Orchesterleiter der Kapelle an S. Antonio in Padua avanciert — eine Stelle, die er aufs gewissenhafteste bis an seinen Tod im Jahre 1770 verwaltete — begann sich sein Ruf zu verbreiten. Als er gar 1728 dort eine förmliche Hochschule für Violine errichtete, strömten Schüler aus allen Ländern zu ihm. Nur ein einziges Mal, in den Jahren 1723 bis 1725, verließ er Padua, um dem Grafen Kinsky in Prag zu dienen. Die Werke Tartinis zu chronologisieren, fällt schwer, da neben gedruckten Sammlungen (Sonaten, Konzerte, Sinfonien) eine überaus große Zahl handschriftlicher vorliegen, und die Zeit seiner Wirksamkeit sich über 50 Jahre erstreckt. In seinen Solosonaten ist wohl das Sublimste vereinigt, was das Zeitalter des Generalbasses in Italien hat hervorbringen können. Ihr Grundzug ist tiefe, teils verhaltene, teils elementar hervorbrechende Leidenschaftlichkeit. Die bekannte Erzählung von der Entstehung des berühmten „Teufelstrillers" ist mehr als eine gut erfundene Anekdote:

sie leuchtet mitten hinein in das dämonische Wesen des Künstlers, der sich Anregungen zur Komposition aus Virgil und Tasso zu holen pflegte, der der Violine ganz neue Wirkungen abgewann, die Bogentechnik vervollkommnete und in der Behandlung des Streichorchesters mit zu den am fortschrittlichsten Gesinnten zählte. Von Corelli und dessen Zeitgenossen trennt ihn in der Art des Gestaltens, Erfindens und Fühlens die Kluft eines Menschenalters: Tartini gehört bereits der neuen Zeit an und übernahm nicht nur in der Geschichte des Violinspiels, sondern in der Geschichte der Musik überhaupt die Rolle eines bedeutenden Vermittlers zwischen dem Zeitalter Corellis und Mozarts: Tartinis Todesjahr (1770) ist das Geburtsjahr Beethovens. Sein Lebenswerk bedarf noch einer gründlichen Untersuchung. Fest steht, daß er als Lehrer einen Zauber ohnegleichen ausübte und den Titel „Maestro delle nationi" seiner Zeitgenossen in Wirklichkeit verdiente. Denn Nardini, Pugnani, Bini Pasqualini, die Lombardini-Sirmen, Ferrari, Joh. Gottl. Graun, Joh. Gottl. Naumann, Pagin und Lahoussaye — also später hervorragende Künstler Italiens, Deutschlands und Frankreichs — genossen seine Unterweisung und pflanzten seine Lehre fort. Ihre Grundlagen gelten noch heute als unerschüttert und sind von den großen Geigern des 19. Jahrhunderts als solche anerkannt worden. Was er als Theoretiker geleistet, wird noch unten zur Sprache kommen.

Gegenüber den Leistungen dieser erdrückenden Fülle italienischer Violinmeister nimmt sich das, was zu gleicher Zeit von französischen Künstlern in diesem Fache geleistet wurde, ziemlich ärmlich aus. Nicht die Violine, sondern die Gambe war im 17. Jahrhundert das bevorzugte Streichinstrument französischer Künstler. Meister wie Maugars, Baillif, Sainte-Colombe, Hotman, Jean Rousseau (Traité de Viole, 1687) haben bis hin zu Caix d'Hervelois und Marin Marais († 1728) diesem Instrument eine hervorragende Stellung geschaffen und in vielen köstlichen Kompositionen (oft auch für zwei Gamben) seiner dunklen polyphonen Klangpracht Denkmäler gesetzt. Weniger glänzend schien die Entwickelung des Violinspiels einzusetzen. Von hervorragenden Virtuosen des 17. Jahrhunderts sind nur wenige bekannt geworden, und auch diese (z. B. Constantin, die beiden Dumanoirs) stehen den italienischen Kollegen nicht gleich. Ein freies Virtuosentum nach italienischer Art war in Frankreich schon dadurch unmöglich gemacht, daß die Instrumentisten zunftmäßig

organisiert waren, unter Aufsicht und Botmäßigkeit sog. Geigerkönige standen (S. 113) und ihre meist im Dienst der Geselligkeit (Tanz, Hoffeste, Umzüge, Ballett) stehende Kunst als streng kontrolliertes „Gewerbe" ausübten. Was unter diesen Umständen an Gelegenheiten, sich solistisch höher zu bilden, verloren ging, wurde allerdings ersetzt durch eine systematische Übung im Ensemble-(Orchester-)spiel. Wenn auch zwar zunächst Tanzmusik bei Hof und im bürgerlichen Leben im Vordergrunde stand, so kam es doch im Laufe von Jahrzehnten so weit, daß sich in Paris ein fester Kern von geübten, zuverlässigen Streichern bilden konnte, dessen Vorbild anregend weiterwirkte. Es ist dies jenes berühmte Orchester der *„Quatre-vingt violons du roi"*, das hernach unter Lully die Grundlage des französischen Opernorchesters wurde (S. 489). Strenge Zucht und unermüdliches Studium unter Lully brachten dies Orchester zu ansehnlicher Höhe. Trotzdem waren die durchschnittlichen Fähigkeiten der einzelnen Geiger lange Zeit so gering, daß um 1715 keiner von ihnen die neu herübergekommenen Corellischen Trios spielen konnte, und der Herzog von Orléans sie sich vorsingen (!) lassen mußte. Freilich wich der französische, an Tanzmusik erstarkte, mit Verzierungen und Schnörkeln aller Art überladene Violinstil wesentlich vom italienischen ab. Zeugen dafür sind die Suiten für Violine und Generalbaß, welche eines der tüchtigsten Mitglieder des Orchesters, **Jean Ferry Rébel,** 1705 drucken ließ unter dem Titel *Pièces pour le Violon avec la Basse Continue, divisées par Suites de Tons.* Es sind das äußerst reizvolle, geistreiche Tanzsätze mit zündender Rhythmik und interessanten technischen Problemen, insbesondere aus der Doppelgrifftechnik [1]). Sie können als Seitenstücke zu den Klaviersuiten gleichzeitiger französischer Klavezinisten (Le Bègue, d'Anglebert) gelten, die ihren eigenen Standpunkt der Beurteilung fordern und nicht in Parallele gesetzt werden dürfen mit der Sonatenkunst der Italiener. Rébel, der auch als Programmkomponist für Orchester (Symphonie *Les Éléments*) eigene, sonderbare Wege verfolgte, hatte zahlreiche Nachfolger. Wichtiger als sein Sohn François ist Franç. Francoeur und dessen Neffe Jos. Francoeur, die beide mit gedruckten „Sonates" (eigentlich Suiten) hervortraten. Ihnen schließen sich Baptiste Anet, Senaillé, Leclair, Aubert, Mondonville,

---

[1]) Ein Rondo *(Les Cloches)* daraus in der Sammlung „Alte Meister des Violinspiels" (Ed. Peters).

Lahoussaye, Vachon, Pagin u. a. an. Diese repräsentieren die zweite Periode des französischen Soloviolinspiels und leiten unmittelbar in die klassische der Viotti, Rode, Kreutzer über. Ihre Werke sind einmal, nach Seite des Formalen hin, charakterisiert durch größere, später ausschließliche Hinneigung zur Sonatenform der Italiener, dann durch den Reichtum an frischen, rhythmisch markanten Themen, außerordentlich hoch gesteigerte Doppelgrifftechnik und zündende Lebhaftigkeit der Gedanken. **Jean Marie Leclair** (geb. 1697 in Lyon; ermordet 1764 in Paris) brachte als Schüler des Somis in Turin italienische Art am nachdrücklichsten in Frankreich zu Ehren. Italienische Freizügigkeit paart sich in seinen Sonaten und Konzerten, von denen viele durch den Stich veröffentlicht wurden, mit echt französischem Empfinden, und geben ihnen einen Reiz, der noch heute anziehend wirkt. Einzelne Stücke (darunter die berühmten „Tombeaux") führen Töne eines gewissen tragischen Pathos in die Violinkomposition ein, wie man sie bei Italienern nur in den Werken Tartinis findet, mit dem sich Leclair übrigens auch in spezifisch virtuosen Spielmanieren begegnet. — Besonderer Beachtung wert ist ferner der als Opernkomponist nicht unrühmlich bekannte **Jean Joseph Mondonville** (1711—1772), der mehrere Sonatenbände veröffentlichte, darunter „Les sons harmoniques" op. 4 (1735). In ihnen ist — wohl zum erstenmal — die Flageolettechnik künstlerisch in umfassender Weise ausgenutzt und auf Prinzipien zurückgeführt worden. Ein Vorwort läßt sich über den Charakter und die praktischste, in Zukunft auch von andern adoptierte Art der Notation der Flageolettöne aus. Hierin, nicht so sehr in der Qualität der Kompositionen an sich, liegt die Bedeutung des Werks. Es hat in der französischen Violinkomposition insofern bahnbrechend gewirkt, als bei ihr — wiederum im Gegensatz zur italienischen — die Verwendung des Flageoletts von nun an nicht mehr aufgegeben wird, ja der Gebrauch dieses eigentümlichen Kunstmittels ein besonderes Kennzeichen französischer Violinkunst geworden ist. Es steht das in Verbindung mit dem Bedürfnis der Franzosen nach Koloristik, und wie schon bei Leclair, so läßt sich auch bei seinen Nachfolgern ein fortwährendes Suchen nach koloristischen Effekten auf der Violine beobachten (Imitation der Hornquinten, Doppelgriffe in tiefen Lagen, Dämpferwirkungen usw.). Schneller also, als es den Anschein hatte, hob sich die französische Violinkunst aus den Niederungen bloßer Tanzmusik in die Region vornehmster Sonaten- und Konzertmusik; und als seit Mitte

des 18. Jahrhunderts auf der einen Seite Tartini mehr und mehr herüberwirkte, auf der andern Seite die Musik der Mannheimer Schule, vor allem des Joh. Stamitz (S. 592), bekannt wurde, verschmolzen nationale Besonderheiten mit dem Stile dieser beiden ausländischen Richtungen, und es kommt zu Erzeugnissen, die den Stempel italienischer oder deutscher Provenienz an der Stirn tragen (z. B. Sonaten und Sinfonien von Vachon, Touchemoulin, Lahoussaye). Nur wenn man diese Entwickelung des französischen Violinspiels im Auge hat, ist zu verstehen, wie schnell ein italienischer Meister wie Viotti (1753—1824) in Paris Boden gewinnen und eine neue nationale Geigerschule dort begründen konnte.

Die Entwickelung des virtuosen Violoncellspiels vollzog sich bei weitem langsamer. Die Ursache mag darin zu erblicken sein, daß der Umschwung der Musik mit dem Auftreten der Generalbaßpraxis einem solistischen Hervortreten der Baßinstrumente im allgemeinen nicht günstig war. Als „bassierendes" Continuoinstrument hat das Violoncell lange eine zwar wichtige, doch immerhin untergeordnete Rolle gespielt und der saitenreicheren, daher vielseitiger zu verwendenden Gambe den Vortritt lassen müssen (S. 580). Erst später, etwa von 1700 ab, trat es mit dieser in direkte Konkurrenz, indem ihm die Komponisten zumuteten, die akkordliche Ausfüllung eines bezifferten Basses (etwa zu einem Violin- oder Flötensolo) an Stelle eines Cembalo oder einer Gambe ganz allein zu übernehmen. Daher tragen häufig die Baßstimmen die Bezeichnung „Cembalo ò Violoncello". Das setzt eine vollkommene Beherrschung des Griffbretts voraus. In der Tat beginnt eine virtuose Violoncellliteratur nicht viel vor dem Jahre 1700. Nach den Ricercari per Violoncello solo von 1689 des Dom. Gabrielli (S. 561), über die Näheres noch nicht bekannt geworden ist, sind die Arbeiten des Bologneser Meisters Gius. Jacchini (Sonaten 1697; Konzerte mit Violoncello 1701) wohl die ersten, welche auf eine freiere Entfaltung der dem Instrument zustehenden Eigenschaften ausgehen. Die Sonaten verkoppeln Violine und Violoncell, ohne Hinzunahme eines Klavierinstruments, haben indessen als Kompositionen keinen höheren Wert. Anscheinend ebenso bescheidene Arbeiten lieferten in den beiden nächsten Jahrzehnten Gius. Gaet. Boni (Sonaten 1717, 1741), Aless. Canavasso und wenige andere. Der Umstand, daß Meister des Violoncells, wie dall'Abaco (S. 578) sich zu keiner einzigen Solokomposition für ihr Instrument verstanden, beweist, daß dies in der

allgemeinen Schätzung noch lange zurückstand. Einen Klassiker wie Corelli hat es jedenfalls um diese Zeit weder in Italien, noch in Frankreich aufzuweisen. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts verändert sich die Lage, indem tüchtige deutsche Meister für das Violoncell eintraten (s. unten). — Was endlich die Sololiteratur für Blasinstrumente anlangt, so kommen im Bereiche Italiens fast nur Konzerte für Trompete in Betracht. Für dieses Instrument hatte bereits ein gewisser Girol. Fantini 1638 eine förmliche Schule geschrieben[1]). Es erlangte, wie schon oben (S. 414, 561) des öfteren angemerkt wurde, in der Oper, im Oratorium und in der Kirchenmusik Italiens große Bedeutung. Wirkliche Trompetenkonzerte schrieben seit etwa 1680 mehrere bologneser Meister (Gabrielli, Torelli). Oboe, Flöte, Posaune, Horn finden sich dagegen nur im Ensemble; auch das Fagott, das in der älteren Triosonatenliteratur (z. B. in den Sonaten von Dario Castello 1621) noch zuweilen obligate Stimmen bekommen hatte, tritt allmählich als Soloinstrument in den Hintergrund. Dafür nimmt sich — abgesehen von Deutschland, das von je ein Land hervorragender Bläser gewesen war — Frankreich um so eifriger der Flöte, Musette, Oboe und des Fagotts an. Viele der bedeutendsten Holzbläser des 18. Jahrhunderts bis über 1800 hinaus waren Franzosen (z. B. die Flötisten Hotteterre, Buffardin), und die meisten von ihnen haben auch gedruckte oder handschriftlich aufbewahrte Kompositionen hinterlassen.

Geschichtliche Werke über Violin- und Violoncellspiel, sowie über Arten und Formen des Zusammenspiels bis 1730 liegen zahlreich vor. Verwiesen sei auf die zusammenfassenden, mit Quellenangaben reichlich versehenen Schriften von J. W. von Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert, 1874; Die Violine und ihre Meister (5. Aufl. 1910); Das Violoncell und seine Geschichte (2. Aufl. 1911). An neueren Spezialstudien seien u. a. noch erwähnt solche von Riemann (Suite, Sonate, Kanzone, Ouverture), Nef (Suite, Sonate), Sandberger (Konzert, Sonate), Einstein (Gambenmusik), Schering (Konzert, Sonate), Studeny (Sonate). — An Neudrucken kommen außer den schon im Text genannten in Betracht: Cartier, L'art du Violon (französische und italienische Sonatensätze), David, Hohe Schule des Violinspiels (desgl., dazu deutsche), Alard, Klassische Meister des Violinspiels (desgl.), Moffat, Meisterschule der alten Zeit (desgl.), G. Jensen, Klassische

[1]) Der interessante Titel ist „Modo per imparare a sonàre di Tromba, tanto di guerra quanto musicalmente (!) in organo, con tromba sordina, col Cimbalo ed ogni altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate, come Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi“ etc. Der Druckort ist Frankfurt (!). Fantini stand in Diensten Ferdinands II. von Toskana.

Violinmusik (desgl., auch Konzerte), Riemann, Alte Kammermusik (desgl.), Schering, Alte Meister des Violinspiels; Perlen alter Kammermusik. Italienische Sammlungen von L. Torchi und E. Pente. Sonaten von Leclair in Eitners Publ. Jahrg. 31; Konzerte in Ed. Peters; ebensolche von dall'Abaco in Denkm. d. Tonk. in Bayern, Bd. I. u. IX_1. Viele einzelne Werke (Sonaten, Konzerte, Trios) liegen neuerdings auch in Einzeldrucken vor. Verhältnismäßig am geringsten bedacht mit Neuausgaben ist die deutsche und italienische Kammermusik des frühen 17. Jahrhunderts, obwohl auch hier die Gegenwart mehr zu bringen verspricht. Noch immer nicht zu entbehren sind die Notenbeilagen zu Wasielewskis oben an erster Stelle genannter Schrift (Sonaten, Kanzonen und Suiten von Gabrieli bis Vitali).

So glanzvolle Namen wie Italien hat auch Deutschlands Violinspiel im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert nicht aufzuweisen, obwohl in der Technik des Streichinstrumentenspiels Traditionen bestanden, die bis weit ins 16. Jahrhundert hinabreichten. Bis gegen 1650 liegen nur spärliche Zeugnisse für den Stand des deutschen Violinspiels außerhalb der vielstimmigen Suitenmusik vor. Neben dem Italiener Carlo Farina, der seit 1626 am Dresdener Hofe, später in Danzig angestellt war und eine Reihe zum Teil virtuos gefärbter Suiten drucken ließ, tauchen Namen auf wie Joh. Schop (Hamburg, um 1650), Thomas Baltzar (aus Lübeck, um 1660 in England), Nik. Ad. Strungk (um 1670 in Hamburg u. a. O.; s. oben S. 542, 5 . .); doch sind deren Werke verloren gegangen. Einige wenige Stücke von Baltzar in Playfords „Division Violin" (1685) zeigen bemerkenswerte Technik im Figuren- und Doppelgriffspiel. Wenn nicht alle Zeichen trügen, ist gerade das letztere in deutschen Kreisen am frühesten und glänzendsten ausgebildet worden. Sowohl Sonaten des Dresdener Kammermusikus Joh. Paul Westhoff (1694), wie auch solche des erst kursächsischen, später kurmainzischen Violinisten Joh. Jakob Walther (*Scherzi da Violino solo con il Basso continuo* 1676 und *Hortulus chelicus* 1694) lassen bedeutende Fertigkeiten in diesem Punkte erkennen, was sich vielleicht damit erklärt, daß die Deutschen im Gegensatz zu den Italienern die Haare des Bogens nicht ständig straff gespannt ließen, sondern ein Mittel besaßen, sie durch geringeren Daumendruck zu lockern, so daß sie sich bei drei- und vierstimmigen Akkorden bequem über den Saiten wölben konnten[1]). Von Walthers polyphonen Violinsätzen im *Hortulus*

---

[1]) Dieselbe Technik herrschte auch bei den Franzosen, die sich daher später, wie oben S. 581 f. angemerkt wurde, ebenfalls im vielstimmigen Spiel auszeichneten. Näheres in Neue Zeitschr. f. Musik. 1904, Nr. 40 (Schering). Vgl. dazu als bezeichnendes

führt der gerade Weg zu Joh. Seb. Bachs Soloviolinsonaten, die noch mit derselben Bogentechnik rechnen. Im übrigen zeigt sich Walther als ein sinniger, zuweilen poetischer Kopf, dem man es nicht allzuscharf anrechnen darf, wenn er seinen Tanz- und Sonatensätzen gelegentlich kleinliche Spielereien mitgab, in denen Dinge wie Huhn und Henne, Katzen- und Hundegeschrei, Militärmusik usw. nachgeahmt werden. Dergleichen begegnet auch bei Italienern und Franzosen. Seine starke Seite ist die Variation, die in der frühen deutschen Violinmusik eine entscheidende, bisher wenig beachtete Rolle spielt und anscheinend auch auf spätere Italiener (Corellis, Vivaldis *Follia*-Bearbeitungen, Variationenzyklen in Sonaten von Locatelli, Tartini u. a.) eingewirkt hat. Vielleicht sind hier Einflüsse von den „Grounds" der englischen Virginal- und Gambenmusik her anzunehmen (S. 259, 266), die in Norddeutschland, wo viele vorzügliche Violinspieler lebten, gut bekannt war. Gerade in den Variationen Walthers wird dem bestehenden Schatze an violingemäßen Ausdrucksfiguren eine Menge Neues zugeführt, was von italienischer Seite aus nie hätte kommen können; doch darf dabei nicht übersehen werden, daß Walther als Meister der Form es nirgends mit den gleichzeitigen Italienern aufnehmen kann und keinen Satz geschrieben hat, der an Monumentalität des Stils etwa einem Corellischen gleichkäme. In der Anwendung der „Scordatura", d. h. der absichtlichen Verstimmung der Saiten zum Zwecke der Erzeugung neuer Klänge und Akkorde, hatte Walther in dem 1644 in Wartenberg in Böhmen geborenen, später in Salzburg beschäftigten **Heinrich (von) Biber** (gest. 1704) einen berühmten Vorgänger und Zeitgenossen, der gleichfalls im doppelgriffigen Spiel glänzte [1]). Unter seinen Werken stehen zwei Bände Violinsonaten, besser Violinsuiten obenan (der eine wohl um 1675 geschrieben,

---

Gegenstück Tartinis Brief an seine Schülerin Lombardini-Sirmen über die Ausbildung des Bogenstrichs, abgedruckt bei Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, unter Tartini. Über merkwürdige Angewohnheiten der alten deutschen Violinisten berichtet Quantz, Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, 1752 (Neudruck 1906, S. 226 f.). Als Kuriosum sei erwähnt, daß in C. Farinas Paduanenwerk vom Jahre 1628 wegen Mangel an entsprechenden Notentypen bei zweistimmigen Stellen die unteren Intervallnoten der Doppelgriffe in Zahlen notiert sind.

[1]) Die Scordatura sowohl wie die Bevorzugung des Doppelgriffspiels erscheint übrigens schon in den 1626 geschriebenen Violinsonaten des Italieners B. Marini (S. 267), der damit anscheinend deutschen Verhältnissen Rechnung trug (er war in diesem Jahre Kammermusiker beim Pfalzgrafen in Düsseldorf). Beide Techniken haben sich in Italien selbst nur langsam einbürgern können. Auch in der deutschen Suitenliteratur um 1660 begegnet man zuweilen „verstimbten" Violinen.

der andere 1681 veröffentlicht)[1]). Wie bei Walther erscheinen zahlreiche Variationszyklen, überwiegen auch Tanzsätze französischen Charakters, doch sind die Formen durchschnittlich größer, ja weiten sich z. B. in Passacaglien zu mächtigen, innerlich erregten Gebilden aus. Technisch ist eine Steigerung der Anforderungen wohl zu erkennen, und für die Hinneigung der deutschen Violinisten zu Stücken im Rezitativcharakter oder solchen, die wie eine Quasi-Improvisation wirken sollen, liegen eine Reihe vortrefflicher Beispiele vor. Der erste Band seiner Sonaten besteht aus 16 Suiten (am Schluß eine Passacaglia für Violine ohne Begleitung!), welche gemäß den vorangesetzten Illustrationen einzelne Episoden aus dem Leben Christi verherrlichen sollen: ein weiterer Beitrag also für die Liebe der deutschen Geigerwelt zur Programmmusik[2]). Die nächste Generation hat sich davon allerdings schnell freigemacht: die Sonaten und Konzerte des vortrefflichen Dresdener Konzertmeisters **Joh. Georg Pisendel** (1687—1755) sind nach italienischen Vorbildern des Vivaldi und Torelli gearbeitet[3]). Diesem Künstler, der kurze Zeit in Ansbach zu Füßen Torellis gesessen, hatte das Dresdener Orchester viel zu verdanken; er trat für Präzision und Gleichförmigkeit des Zusammenspiels und einmütige Ausführung der vom Komponisten geforderten Vortragszeichen ein, war zudem selbst ein vornehmer, besonders im Adagio unübertroffener Spieler. Sein Schüler Johann Gottlieb Graun (1699—1771), der auch Tartinis Unterricht genoß, überführte seine Lehre, nachdem er an verschiedenen Orten als Kapelldirektor fungiert, nach Berlin. Hier sammelten sich nach der Thronbesteigung Friedrichs des Großen auch andere hervorragende musikalische Talente: Phil. Em. Bach, K. Heinr. Graun (Bruder), der Bachschüler und Klavierspieler Christoph Nichelmann, Quantz. **Joh. Joach. Quantz** (1697—1773) kam als Musiker von der Streichmusik her, ging aber dann in Dresden zur Oboe, schließlich zur Flöte über. Als Spieler, Lehrer für dieses Instrument und Komponist zahlreicher Flötenkonzerte und -Sonaten hat er von 1741 bis an seinen Tod eine

---

[1]) Neudruck beider Sammlungen in Denkm. d. Tonk. in Oesterr. V₁ (Adler) und XII₂ (Luntz). Eine Sonate auch in Davids Hoher Schule des Violinspiels.

[2]) Man kommt freilich nicht weit, wenn man in den Tonsätzen Bibers mehr als nur äußerst lockere Beziehungen zu den Evangelienereignissen sucht. Ganze Sätze entbehren ebenso jeder Rücksichtnahme auf das angebliche „Programm“, wie die nur wenige Jahre später entstandenen Pseudo-Programmsuiten des ebenfalls in Salzburg lebenden Georg Muffat (s. oben S. 566).

[3]) Ein würdiges Violinkonzert in D-dur in Denkm. deutsch. Tonkunst, Bd. 29, 30.

einflußreiche Rolle in den Potsdamer Hofkonzerten gespielt. Quantz war ein echter deutscher Musiker seiner Zeit, mit dem Handwerksmäßigen seiner Kunst ebenso vertraut wie mit dem Theoretischen und Aesthetischen, wofür als unwiderlegliches Zeugnis sein ehemals mehrfach aufgelegter und übersetzter „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" (Berlin 1752) angesehen werden kann.

Weit mehr als eine bloße Flötenschule, greift das Werk tief hinein in die gesamte musikalische Praxis seiner Zeit überhaupt, mit der Tendenz, aus dem Schüler nicht nur einen tüchtigen Virtuosen, sondern zugleich einen mit allen Dingen der Kunst vertrauten, vielseitig gebildeten Musiker zu machen. Der mit dem rein Technischen sich beschäftigende Teil des Buches ist heute veraltet, den weit umfangreicheren allgemeinen dagegen darf man als wahre Fundgrube an aufklärenden Nachrichten über Ausübung und Auffassung der Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts betrachten. Ein Neudruck wurde 1906 vorgelegt (Schering). Erfahrungen und Beobachtungen, die Quantz auf seinen in der Jugend unternommenen Kunst- und Studienreisen in Italien, Frankreich und England gesammelt, hat er in seiner Selbstbiographie in Marpurgs Histor.-krit. Beiträgen, I, niedergelegt. Sie enthalten vornehmlich Urteile über ausländische Sänger- und Komponistengrößen.

Quantzs „Anweisung" hat seine Kompositionen überlebt, die zwar Phantasie und Gestaltungsreichtum verraten, im wesentlichen aber Nachahmungen welscher Muster sind. Ihr Einfluß auf die Flötenkompositionen Friedrichs II. ist unverkennbar. Daß der große König, wie gemeldet wird, ein seelenvoller Bläser des Adagios gewesen, geht aus manchem seiner langsamen Konzertsätze hervor, die durchschnittlich an Wert über den etwas leicht entworfenen Ecksätzen stehen [1]). — Endlich ist im Bereiche der norddeutschen Violinspieler dieser Zeit noch **Franz Benda** (geb 1709 zu Altbenatky in Böhmen, gest. als Kgl. Konzertmeister 1786 in Potsdam) mit Auszeichnung zu nennen. Er gehört einer weitverzweigten Musikerfamilie an, deren bekanntester Sproß außer ihm Georg Benda, Hofkapellmeister in Gotha, war. Gleich Pisendel glänzte auch Franz Benda im Adagiospiel und bildete eine Reihe Schüler heran. Seine Kompositionen für die Violine gehören zu den besten, die in Deutschland damals geschrieben wurden, wenn sie auch heute wegen oft allzu sentimentaler Töne nicht alle mehr konzertfähig sind.

Schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts begannen sich in Deutschland zwei gegensätzliche Stilrichtungen bemerkbar zu machen. Die eine, fest in italienischen Traditionen wurzelnde, nahm ihren Ausgang von Städten, in denen eben diese Traditionen am leben-

---

[1]) Ausgewählte Werke, herausgegeben von Ph. Spitta.

digsten wirksam waren, vor allem von Berlin und Dresden. Man kann sie hinsichtlich ihrer Wirksamkeit im örtlichen Sinne als „norddeutsche" bezeichnen. Ihr gehören mit anderen die eben erwähnten Musiker an. Die andere Richtung dagegen prägte sich in der Kunstübung Nordösterreichs, Böhmens und des südlichen Deutschland aus. Zwar ebenfalls durch die vorangehende italienische Praxis bestimmt, nimmt sie doch im Verlaufe so eigene Züge an, daß sie gesondert von der andern betrachtet werden muß. Wie oben Dresden und Berlin, so sind hier Mannheim und Wien als zwei der wichtigsten Pflegestätten zu nennen. Es schien, als ob in diesen Gegenden die Empfindung wach geworden wäre, daß der herrschende Stil in der Musik, mit allem was das Technische und Formale betraf, nicht mehr völlig dem entgegenkomme, was dem jüngeren Musikergeschlecht auszudrücken Bedürfnis war. Wie immer in der Kunstgeschichte sich eine Reaktion bemerkbar macht, wenn die Konsequenzen einer besonderen Stilentwickelung erschöpft und die sie zum Ausdruck bringenden Kunstwerke höchster Potenz in ihrer Eigenart nicht mehr zu überbieten sind, so auch hier. Die klassische Kirchen- und Kammersonate, die französische Ouverture und Suite — um nur von der Instrumentalmusik zu reden — waren um 1740 durch Meister von Rang zu einer nicht zu übersteigenden Vollendung gebracht worden, sei es, daß man dabei im einzelnen Falle an die Form, an die Thematik, an die Art der Durchführung der Gedanken, an die besondere Behandlung des Kontrapunkts oder an die Mittel der tönenden Darstellung denkt. Nicht als ob damals etwa zurückschauende Betrachtungen kritischer Art die Musiker veranlaßt hätten, an Stelle des Alten etwas anderes zu setzen. Nicht Reflexion, sondern ein unbewußt sich ankündigender Drang, für die sich neugestaltenden Lebensinhalte auch neue Ausdrucksformen zu finden, war der Hebel, und dieselbe Ursache, die im Gebiete der Literatur der gleichen Zeit zum Kampfe der Schweizer Dichter gegen den Leipziger Gottsched führte, die um weniges später die rationalistischen Doktrinen Wolfs in eine Philosophie des Gefühls umwandelte, lag auch der seit dem fünften Jahrzehnt sich vollziehenden Stilwandlung in der Musik zugrunde: das Bedürfnis, den Ausdruck mehr zu differenzieren und die wechselnden Zustände im Seelenleben beweglicher und schärfer wiederzugeben. So kam es auf der einen Seite zu neuen Grundsätzen der technischen Arbeit und des formalen Aufbaus, auf der andern zur Heranbildung neuer äußerer Darstellungsmittel. Man wandte sich bewußt sowohl von

der strengen Art des polyphonen Kontrapunkts der Älteren, wie von dem Prinzip der Gleichstellung und Gleichberechtigung aller Stimmen eines Tonstücks ab, indem man — nicht ohne eine gewisse Unterschätzung der „Harmonie" — im Organismus des Tonwerks die Melodie als leitend und führend ansah und die ehemals herrschende Einheit der thematischen Grundlage durch Aufstellung und entsprechende Verarbeitung („Durchführung") mehrerer kontrastierender Hauptgedanken erschütterte. Die Thematik selbst verliert die Monumentalität der Älteren, wird lebendiger, verzweigter, empfindsamer; die technische Arbeit ist nicht mehr wie in der älteren Triosonate durch Übereinanderstellung gleichberechtigter Stimmen charakterisiert, sondern mehr durch Nebeneinanderstellung und Wiederholung homophon grundierter Themenkomplexe, so daß die Gesamtwirkung auf den sich mehr oder weniger schnell vollziehenden Ausgleich solcher gegensätzlichen Form- und Ausdrucksbestandteile gestellt ist.

Selbstverständlich vollzog sich diese Stilwandlung nicht plötzlich, sondern bedurfte Zeit zum Ausreifen und zur Ausbreitung. Eine große Anzahl Kompositionen von Meistern, die dem neuen Zuge folgten, bewegen sich zum Teil noch in älteren Bahnen, doch ist bemerkenswert, daß um 1740 bereits theoretische Formulierungen der neuen Praxis angestrebt wurden[1]).

Wo die Quellen und Ausgangszentren der Bewegung zu suchen sind, ist noch unbestimmt. Fest steht, daß weder ein einziger Künstler, noch ein einziger Ort dabei allein in Frage kommt. Italien hat mit Künstlern wie Tartini, Somis, Pergolesi, Caldara sicherlich viel beigesteuert, wenn auch die entscheidenden Schritte von deutschen und böhmischen Meistern vollzogen wurden. Der Umstand, daß gerade Böhmen und Niederösterreich das Geburtsland vieler der zunächst einflußreichsten Meister dieser Richtung war (Joh. Stamitz aus Deutschbrod in Böhmen, Fr. X. Richter aus Holleschau in Mähren, Matth. G. Monn aus Niederösterreich, A. Filtz aus Böhmen, schließlich auch Gluck [aus Weidenwang an der böhmischen Grenze], Haydn und Dittersdorf), lässt schließen, daß bisher unbekannte äußere und innere Umstände hier am günstigsten zusammenwirkten. Der Zug böhmischer Musiker einerseits nach Süddeutschland, vornehmlich nach der seit 1720 kurpfälzischen Residenz Mannheim, andererseits nach der Hauptstadt Wien, brachte es mit sich, daß von diesen beiden Orten aus der neue Stil am erfolgreichsten in die Öffentlichkeit dringen konnte. Tritt die Wiener Gruppe auch bis mindestens 1750 hinter der Mannheimer als der bei weitem einflußreicheren zurück, so zog sie später um so stärker die Augen der gesamten Musikwelt auf sich.

---

[1]) Für Deutschland kommt vor allem Joh. Ad. Scheibes „Kritischer Musikus" (1737—40; neue Auflage 1745) in Betracht, dessen ästhetische Abhandlungen recht wohl eine zusammenfassende Darstellung verdienten.

Die ausführlichsten Nachrichten über das Wirken der Mannheimer oder pfalzbayrischen Schule finden sich in dem Reisetagebuche (1773) des Engländers Burney und in des Dichters D. Schubart „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (1806; doch bereits um 1790 geschrieben). Beide Gewährsmänner stimmen überein, daß um die Mitte des Jahrhunderts Mannheim nicht nur das vortrefflichste Orchester und die besten Virtuosen auf allen Instrumenten besaß, sondern von ihm aus sich auch der neue Instrumentalstil verbreitet habe. Über die Pflege der Gesangsmusik verlieren beide kaum ein Wort. In der Tat ist der erwähnte Umschwung einzig und allein von der Instrumentalmusik ausgegangen. Als führender Meister und Begründer des Ruhms der Mannheimer Schule hat **Johann Stamitz** zu gelten, 1717 als Kantorssohn in Deutschbrod in Böhmen geboren, 1757 in Mannheim gestorben. Über seine Ausbildung ist leider nichts bekannt geworden. Er taucht im Jahre 1742 zum erstenmal als Violinvirtuose auf (bei der Krönung Karls VII. in Frankfurt a. M.), wird bald darauf vom Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz zum Kammermusiker, 1745 zum Konzertmeister und Leiter der Kammermusik in das Mannheimer Orchester gerufen, wo sich bald eine Reihe hochbegabter Künstler neben ihm einfinden: **Franz Xaver Richter,** der, bereits 1709 geboren, von 1747—1769 in Mannheim wirkte, also der Älteste des Kreises war; er siedelte 1769 als Kapellmeister am Münster nach Straßburg über (gest. 1789); **Anton Filtz,** ein Böhme, seit 1754 Violoncellist des Orchesters; ferner drei persönliche Schüler des Johann Stamitz: **Joseph Toeschi,** ein Italiener (seit 1752 Violinist; gest. 1788 in München), **Christian Cannabich** (geb. 1731 in Mannheim; Nachfolger von Stamitz als Konzertmeister und Kapelldirektor; gest. 1798 in Frankfurt a. M.) und Wilhelm Cramer (geb. 1745 in Mannheim; 1757 Violinist des Orchesters, seit 1772 bis an seinen Tod 1799 in London; er war der Vater des als Klavierspieler berühmten Joh. Baptiste Cramer). Zu ihnen treten einige andere, noch unten zu erwähnende jüngere Künstler, die die Traditionen der Älteren teils fortpflanzten, teils neue Elemente in sich aufnahmen.

Auf Grund der überschwenglichen Berichte, welche das 18. Jahrhundert über die Vorzüge der „Mannheimer" lieferte, hat H. Riemann die gesamte hierher gehörende Musik einer neuen Untersuchung unterzogen und ihre Bedeutung als Grund- und Eckstein der Musik der klassischen Epoche Haydn-Mozart-Beethoven auch für die Gegenwart erwiesen. Derselbe hat eine Reihe der bedeutendsten Schöpfungen Mannheimer

Meister in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern in Neudruck zugänglich gemacht (Sinfonien und Trios von Stamitz, Richter, Filtz [III_1], dazu Holzbauer, Toeschi [VII_2], Cannabich, Karl Stamitz, F. Beck, E. Eichner [VIII_2] nebst thematischem Gesamtkatalog) und in den Vorworten Wesen und Stil derselben ausführlich behandelt. Eine für den praktischen Gebrauch bestimmte Auswahl Mannheimer Kammer- und Orchestermusik erschien unter seiner Redaktion (mit Ausarbeitung des Generalbasses) in der Sammlung „Collegium musicum“ (Breitkopf & Härtel). — Einen schätzenswerten älteren Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Kapelle gab Fr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898. Vgl. auch C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, 1906, über das Verhältnis der norddeutschen Sinfonieschule zur süddeutschen.

Die Mannheimer Literatur umfaßt sämtliche Gattungen der Instrumentalmusik der Zeit mit Ausnahme der Suite: Soli, Sonaten, Trios, Sinfonien, Konzerte, doch treten als bestimmend hauptsächlich die Trios und Sinfonien hervor. Ein Unterschied dieser beiden Arten besteht nur insofern, als sich die Sinfonien über die Dreizahl der Stimmen erheben und außer dem Quartett auch Holz- und Blechbläser heranziehen können; mit ihnen haben die Trios (2 Violinen, Bässe und Generalbaß) orchestrale d. h. mehrfache Besetzung gemein (Orchestertrio). Der Form nach handelt es sich überwiegend um zyklische Kompositionen nach Art der klassischen Kammer- und Konzertmusik: die Mannheimer stellen endgültig die Vierzahl der Sätze fest, indem zwischen den an zweiter Stelle stehenden langsamen, kantablen Satz und das lebhafte Finale ein Menuett eingeschoben wird[1]. Die Ecksätze gliedern sich, wie es auch schon zuweilen in der älteren Sinfoniemusik der Fall war, in zwei durch ein Reprisenzeichen getrennte Teile, deren thematischer Ausbau sich entspricht. Neu aber und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt aus bloßen Ansätzen sich zu einem herrschenden Prinzip entwickelnd ist die Art, wie der Themenstoff nach dem Wiederholungszeichen durchgeführt wird. Eine reich ausgestaltete Durchführung ergab sich sofort als Notwendigkeit, wenn neben ein Haupt- und Ausgangsthema ein zweites, ebenso gewichtiges als Gegensatz trat, noch dazu, wenn der ausführende Orchesterkörper so gross war, dass er Vielseitigkeit der Klangfarben und Abwechselung in der

[1] Spätere Mannheimer Sinfonien (z. B. von Karl Stamitz) machen häufig Ausnahme davon. — Über die Einführung des Menuetts in die Sinfoniemusik herrscht noch keine Übereinstimmung. Vermutlich ist es dorthin auf dem Umwege über die italienische Opernsinfonie gekommen, die das Menuett unabhängig von seiner ehemaligen Eigenschaft als Bestandteil der Suite bereits vor 1730 als charakteristischen Zwischensatz benutzte.

Verteilung der thematischen Details garantierte. Aber auch schon die ersten Trios von Stamitz, in denen sich die thematischen Gegensätze noch nicht so scharf und abgeschlossen zeigen wie in späteren Arbeiten, sprühen von geistreichen Verkettungen und Vermischungen der Motive. Ja das Zusammenrücken von konträren Ausdrucksnuancen auf den engen Raum von wenigen Takten wurde gerade zum charakteristischen Merkmal Mannheimer Musik. Statt den einmal angeschlagenen Ton einer Leidenschaft streckenlang festzuhalten und ihn erst bei Satzeinschnitten wechseln zu lassen, wie es in der älteren Sonate der Fall war, geben Stamitz und seine Nachfolger gewissermaßen ihren augenblicklichen Impulsen nach und rücken hart und weich, kraftvoll und zart, freundlich und düster dicht nebeneinander, so daß sich das musikalische Bild eines ungemein beweglichen, stark differenzierten Empfindungslebens ergibt. Norddeutsche Musikerkreise, die viel länger der älteren Kompositionsweise anhingen, schmiedeten hieraus einen Vorwurf für die Mannheimer, nannten ihren Stil „unrein“ und tadelten das „seltsame Gemisch der Schreibart, das Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige, das sich so oft in einem und demselben Satze beisammen findet“ (Hiller). Ganz unrecht hatten sie nicht, wenigstens soweit es die Nachahmer des Stamitz betraf. Das Aufgeben des alten strengeren Kompositionsprinzips bedeutete nicht durchweg einen Fortschritt. Die Neuheit des Stils und der Beifall, den er im südlichen Deutschland fand, führte zur Herausbildung stehender melodischer Formeln und Ausdruckswendungen, die manieristisch wirken und keineswegs in allen Fällen als Ruhmestitel der Schule gelten können. So kommen z. B. Seufzerfiguren, gewisse schluchzende Intervallaufschläge, empfindsame Triolenketten in Terzen in Mode; man schlägt die Anfangsthemen — kraftvolle, meist aus Dreiklangsfolgen gebildete Akkorde oder Akkordaufstiege — über einen Leisten und beutet in den Mittelstimmen das im Orchester allerdings effektvolle Tremolo zu oft nur billigen Zwecken aus. Das ehemals hochgeschätzte Moll wird vom Dur beinahe ganz verdrängt, so daß der Literatur düstere, dämonische, dunkle Töne fast ganz fehlen[1]). Höchster Wert wird auf dynamische Abstufung der

[1]) Unter den 514 Sinfonien von zehn Meistern, die der oben S. 592 genannte Generalkatalog anführt, stehen nur 25 in Moll, so daß auf 100 Dursinfonien durchschnittlich nur 5 Mollsinfonien kommen. Diese psychologisch interessante Tatsache trifft für die Musik bis ans Ende des Jahrhunderts zu. Etwa seit der Zeit der französischen Revolution beginnt sich das Verhältnis von Dur und Moll zu verschieben, ja schlägt in den Tagen Chopins geradezu in das Gegenteil um.

Motive gelegt. Plötzlicher, durchaus nicht immer innerlich begründeter Wechsel von *p* und *f*, scharfe *sforzati* u. dgl. bringen unvermutete Rucke hervor, die dem Empfinden der älteren Generation natürlich widerstreiten mußten.

Trotzdem kann nicht in Frage gestellt werden, daß der Mannheimer Stil, wie er sich in den besten Erzeugnissen der Schule darstellt, eine Menge neuer Entwickelungskeime barg und der Kompositions- und Vortragstechnik eine glänzende Zukunft öffnete. Viel zur Verbreitung hat vornehmlich der Erfolg der Mannheimer Orchesteraufführungen selbst beigetragen. Sie waren um 1760 sprichwörtlich und genossen Weltruf. „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Kristallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch," — so lauten vielzitierte Worte des Enthusiasten Dan. Schubart. Ob das einmütig ausgeführte Orchestercrescendo, das gleichsam als Spezialität der Mannheimer galt, seine Heimat in Deutschland (Mannheim) oder in Italien (Neapel) hat, ist eine noch umstrittene Frage. Fest steht, daß in beiden Ländern, dazu auch in Frankreich, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Orchestervortrag in ein neues Stadium trat, und daß unter den Nuancen, die man dabei am peinlichsten einzuhalten strebte, das Crescendo und Diminuendo die wichtigsten waren. Die frühere Zeit, obwohl sie sicherlich beide Begriffe kannte, scheint beim Ensemblemusizieren den Hauptwert auf echomäßiges Abwechseln von stark und schwach, nicht so sehr auf deren Übergänge gelegt zu haben; der kontrapunktisch gebundene Stil der Periode vor Bach rechnete wenigstens nicht in gleicher Weise mit ihnen[1]. Anders bei den Mannheimern. Sie legen Thematik, Fortspinnung, Durchführung von Anfang an auf das Prinzip der dynamischen Steigerung an, indem z. B. sie einen krönenden Hauptgedanken durch ein mehrere Takte langes Tremolo oder Unisono vorbereiten, oder umgekehrt, dies zu einer Abwendung von jenem benutzen. Beliebt ist namentlich das sequenzenmäßige Hinaufführen eines kurzen Motivs aus der Tiefe in die Höhe: eine Manier, die für den „Mannheimer goût" charakteristisch ist und sich bis weit ins

[1] Bevor (um 1750) die Ausdrücke *crescendo* und *diminuendo (decrescendo)* auftauchen, benutzte man die Reihe *p—mf—f—piu f—ff* und umgekehrt. Man trifft sie auch noch in der Literatur nach 1750 häufig an.

19. Jahrhundert gehalten hat (vgl. Ouverturenkodas von Bellini, Rossini, Boieldieu). Voraussetzung für alle diese Vortragsfeinheiten war natürlich nicht nur ein technisch einwandfrei funktionierender Streicherkörper, sondern auch ein gewandtes Bläserensemble. Die Mannheimer Kapelle verfügte auch hierüber. Ihre Komponisten gehörten in Deutschland mit zu den ersten, die sich lossagten von der vorher üblichen Art, die Bläser dort, wo sie nicht mit obligaten Stellen hervortraten, oder (wie bei Bach) Träger einer selbständigen Stimme waren, nur im Einklang mit den Streichern zu führen. Schon Stamitz strebte eine selbständigere Entfaltung der Holzbläser (Flöten, Oboen) und Hörner an, und seine Nachfolger schufen, darauf weiterbauend, mit stetig wachsendem Erfolge das Partiturbild schließlich so um, wie es uns in den Sinfonien Haydns und Mozarts entgegentritt.

Die Besetzung der Mannheimer Kammer- und Kirchenmusik war stärker als man es bis dahin gewohnt war. Im Jahre 1756 hatte die Kapelle (nach Marpurg, Histor.-Krit. Beiträge, II, S. 567) zwei Kapellmeister: Karl Grua (für die Kirche) und Ignaz Holzbauer (für das Theater); zwei Konzertmeister: Johann Stamitz (zugleich Direktor der Instrumental-Kammermusik) und Alexander Toeschi (zugleich Direktor der Instrumentalkirchenmusik); ferner: 10 erste, 10 zweite Violinen, 4 Bratschisten, 4 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Querflötisten, 2 Oboisten, 2 Fagottisten, 4 Waldhornisten, 2 Organisten, 12 Trompeter, 2 Pauker; dazu 12 Sänger und Sängerinnen. Unter den Bläsern zeichneten sich der Oboist Le Brun aus Brüssel und der Fagottist Ritter aus; alle vier Waldhornisten waren Böhmen von Geburt. Auch die Klarinette war allem Anschein nach schon früh im Mannheimer Orchester vorhanden; sie wurde wohl, da das Verzeichnis keinen Klarinettisten anführt, gelegentlich von den Oboisten übernommen. Da bereits 1754 eine Stamitzsche Sinfonie im Pariser Concert spirituel mit Klarinetten aufgeführt wurde (nachdem schon 1741 eine solche mit Trompeten, Hörnern und Pauken dort zu hören gewesen), so ist vorauszusetzen, daß auch in Mannheim dieses Instrument in Tätigkeit trat. Die Drucke der ersten Jahrzehnte verzeichnen es nirgends, vermutlich weil die Verleger wegen seiner noch geringen Verbreitung es nicht als unbedingt erforderlich hinzustellen wagten. Dagegen beweisen handschriftlich erhaltene Stimmen, daß Klarinetten an Stelle der Oboen treten konnten (Riemann, Vorwort zu Jahrgang III_1 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern). Überhaupt weisen die erhaltenen gedruckten und geschriebenen Stimmen oft große Abweichungen in der Instrumentation auf, Anzeichen dafür, daß es den Kapelldirektoren noch immer bis zu einem gewissen Grade freistand, die Musik hinsichtlich der Besetzung lokalen Verhältnissen anzupassen. Allerdings schränkten sich diese Freiheiten von selbst um so schneller ein, je mehr die Komponisten jedes Instrument gewichtigen Anteil am thematischen Aufbau nehmen ließen. — Bemerkt sei auch, daß der größte Teil der Mannheimer Trio- und Sinfoniemusik nicht in Deutschland, sondern in England und Frankreich gedruckt wurde, wo der neue Stil alsbald feurige Anhänger und Nachahmer fand.

Die feinsten Blüten der ersten Mannheimer Blüteperiode (bis um 1760) liegen in den Werken des Joh. Stamitz vor. Geistvoll in der Arbeit, die auch dem kleinsten Detail Aufmerksamkeit widmet, sprühend von Temperament und Laune, in den Andantes voll zarter Schwärmerei, haben seine Sätze mehr als einer Generation als Vorbild gedient und sind auf dem Wege, sich auch in der Gegenwart wieder einen größeren Freundeskreis zu erwerben. Sie lieferten Zeitgenossen und Jüngeren einen eminenten Schatz an neuen Ausdruckswendungen, ohne von den meisten erreicht oder an Originalität übertroffen zu werden. Was bei ihm neu und elementar wirkt, tritt häufig genug bei anderen als bloße Nachahmung hervor. Aber gerade diese Nachahmungen, die dann schließlich zu überall gewaltsam angebrachten „Manieren" führten, zeigen, wie stark die Künstlerpersönlichkeit Stamitzens in die Musik und in das Musikempfinden seiner Zeit eingegriffen hat. Fast alle, die in seiner Umgebung wirkten, sind ihm mehr oder weniger verpflichtet. Franz Xaver Richter, der um acht Jahre ältere, zeigt als Komponist ein etwas beschaulicheres Gesicht. Mit Stamitz teilt er die sorgfältige, an älteren Vorbildern geschulte Schreibart und den allgemeinen Charakter der Musik; vielleicht daß seine Erfindung nicht überall auf gleicher Höhe steht und häufiger als die des anderen zu formelhaften Gebilden neigt. In Filtzs Sinfonien dagegen macht sich das böhmische Musikantenblut bemerkbar; sie stürmen keck einher und arbeiten mit starken Effekten. In einigen seiner langsamen Sätze trifft man auf Stamitzsche Elegik.

Die mit dem Antritt Christ. Cannabichs als Konzertmeister beginnende zweite Periode der Mannheimer Blütezeit ist durch wachsenden Umfang der Formen, Aufbietung noch größerer Klangmassen und virtuosere Behandlung der einzelnen Instrumentenklassen gekennzeichnet, Fortschritte, die indessen nicht in allen Fällen mit Fortschritten in der Ausdruckskraft identisch sind. Cannabich selbst schlug mit mehr als 90 Sinfonien den Rekord in der Fruchtbarkeit; Toeschi, Holzbauer, der noch als Opernkomponist zu erwähnen sein wird, Franz Beck, Ernst Eichner, Ignaz Fränzel, vor allem auch die beiden Söhne Johanns: Karl und Anton Stamitz haben neben jenem als Komponisten und vorzügliche Virtuosen und Lehrer den Ruf der Mannheimer Schule teilweise bis ins 19. Jahrhundert hinübergeführt. Eine Charakterisierung jedes einzelnen verbietet der Raum. Zu bemerken bleibt noch, daß die berühmte Kapelle im Jahre 1778 mit dem

Hofe nach München übersiedelte, ohne Wesentliches von ihren alten Eigenheiten aufzugeben. Hier und schon vorher in Mannheim war und blieb sie der Mittelpunkt eines Geschmackszentrums, dem nicht nur ungezählte kleine Talente des südlichen Deutschlands und Österreichs, sondern auch Männer wie Mozart und Beethoven direkte oder indirekte Anregungen verdankten. Durch sie rückte die Sinfonie und die mit ihr verwandten Formen im internationalen Musikbetrieb an die erste Stelle[1]).

Bei weitem bescheidener war der Anteil, den Wien an der Stilreform gehabt hat. Die „neue" Wiener Schule mit Haydn an der Spitze erhebt sich erst nach der Mitte des Jahrhunderts zu internationaler Bedeutung. Die „alte", deren Vertretung durch J. J. Fux und seinen Kreis angedeutet ist und sich bis über 1740 hinaus bemerkbar macht, verfolgte Tendenzen, die einer Stilreform zunächst nichts weniger als Vorschub leisteten (vgl. oben S. 454 ff.). Dennoch blieb Wien keineswegs unberührt von neuen Einflüssen. Weit entfernt aber, sich in ähnlich überraschender und Aufsehen erregender Weise bemerkbar zu machen wie in Mannheim, oder begeisterte Schilderungen von Zeitgenossen nach der Art Burneys oder Schubarts hervorzurufen, sickerte das Neue dort scheinbar nur langsam durch. Das Wiener Musikleben war zu vielseitig, zu zerstreuend, das Interesse für Oper, Oratorium und Kirchenmusik zu stark, als daß eine ähnlich einseitige aber fruchtbare Konzentration auf Instrumentalleistungen hätte stattfinden können wie in Mannheim. Ein bemerkenswertes aber einflußlos gebliebenes Talent des Wiener Kreises um 1750 (im Sinne des hier Besprochenen) scheint **Matthias Georg Monn** gewesen zu sein. Die ihm mit Sicherheit zuzusprechenden Sinfonien[2]) zeigen, daß Stamitz' Einfluß um 1745 in Wien noch ziemlich gering anzuschlagen ist. Monn hat bereits eine Reihe Stil- und Formeigentümlichkeiten der neuen Schule, vermag sie aber nicht in gleich imponierender Weise auszuspielen wie sein Landsmann in der pfalzbayrischen Residenz. Seine Melodik ist frisch und anmutend, ohne zu bestechen. Zudem kam er über

---

[1]) Die Mannheimer ließen auch dem Solokonzert Pflege angedeihen. Die Violinkonzerte des Joh. Stamitz stehen freilich nicht auf der Höhe seiner Sinfonien; von Toeschi und Holzbauer sind Flötenkonzerte und andere, von Filtz virtuose Violoncellkonzerte vorhanden, während Karl Stamitz rühmlicher Weise mit mehreren Viola- und Klarinettenkonzerten vertreten ist.

[2]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. XV₂ (K. Horwitz, K. Riedel) mit Ausschluß der unter G. M. Monn veröffentlichten Es-dur-Sinfonie; ferner Bd. XIX (W. Fischer, mit trefflichen Untersuchungen).

die Trio- und Quartettsinfonie ohne Bläser nur in zwei Fällen hinaus und hielt vorwiegend an der einfachen, schlichten Arbeit fest, wie sie sich für die Opernsinfonie eingebürgert hatte. Besseres hatte er im Konzertfache zu bieten, in dem er mit Ehren genannt zu werden verdient. Unter anderen Wiener Lokaltalenten, denen ein Einfluß in der Instrumentalmusik über das Land hinaus schwerlich zugeschrieben werden kann, begegnen: Georg von Reutter (geb. 1708, gest. 1772), Georg Christoph Wagenseil (geb. 1715, gest. 1777), Franz Thuma (geb. 1701, gest. 1774), Zelenka (gest. 1745), Joseph Starzer (geb. 1727, gest. 1787), Dittersdorf (geb. 1739, gest. 1799), die sämtlich eine Spanne ihrer Lebenszeit mit der Joseph Haydns (geb. 1732) teilten[1]). Zelenka segelt noch vollkommen im Fahrwasser der Älteren, Thuma hat sich durch melodiereiche elegische Instrumentalsätze, Reutter durch Theater- und Kirchenmusik vornehmen Stils ausgezeichnet, während Wagenseils Ruf vom Klavierspiel und von der Klavierkomposition ausging. Die Schaffenszeit Starzers, Dittersdorfs und Haydns fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vermutlich sind — so lange keine neuen Mittelsmänner namhaft gemacht werden können — sie es gewesen, die dem neuen Stil in Wien zum Durchbruch verhalfen und ihn zur Höhe führten, Haydn dabei in der Eigenschaft eines neuen Pfadfinders.

In der Kirche behauptete im 17. Jahrhundert die Orgel, die wir oben S. 255 verließen, nach wie vor den ersten Platz, sowohl als Soloinstrument wie auch bei der Begleitung der Figuralmusik. Von der Begleitung des Gemeindegesangs war sie, soweit Zeugnisse reichen, im 16. Jahrhundert ausgeschlossen gewesen; erst seit Mitte des nächsten mehren sich Nachrichten, die sie in Verbindung mit ihm erwähnen[2]). Eine außerordentliche Erleichterung für alle, die kirchlichen Orgeldienst zu verrichten hatten, bedeutete das Aufkommen des Generalbasses (S. 312). Denn dieser enthob allmählich die Spieler des zeitraubenden und mühseligen

---

[1]) Ausgewählte Stücke von Reutter, Wagenseil, Starzer, Matth. Schlözer in dem S. 597, Anm. 2 genannten ersten Bande. In diesen Sinfonien steht an dritter Stelle ein Menuett.

[2]) G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892. In einer Leichenpredigt des Seth Calvisius (Sohn des gleichnamigen Thomaskantors) vom Jahre 1647 auf den Tod des Komponisten Kaspar Krüger in Neustadt-Quedlinburg heißt es z. B.: „Auch die Instrumentalmusik dient zum Gottesdienst im Hause des Herrn, daß die Orgel gerühret und geschlagen werde, entweder alleine oder unter dem Gesang der ganzen Gemeine“ (E. Jacobs, Das Collegium musicum zu Wernigerode, Zeitschr. des Harzvereins XXXV, S. 279).

Zwangs, sich die einzelnen Stimmen des zu singenden Stückes vorher zu intabulieren, d. h. in partiturförmig angeordnete Buchstabentabulatur (S. 249) zu bringen. Die Ausgaben, die dem Organisten für das dazu notwendige Papier erwuchsen, waren oft erheblich und führten nicht selten zu Eingaben an den Rat um Aufbesserung des Gehalts [1]). Freilich wird auch in künftigen Jahrzehnten noch häufig von der Tabulierpraxis Gebrauch gemacht. Viele Organisten, darunter der unten erwähnte deutsche Meister Scheidt, lassen noch immer ihre Orgelwerke in Partiturform drucken, indem sie jeder Stimme ein eigenes System geben (S. 254); aber im allgemeinen wird doch mehr und mehr davon Abstand genommen: das Partiturspiel wird vom Generalbaßspiel abgelöst. Jetzt verschwindet auch die Übung des Kolorierens und Diminuierens allmählich, die vorher (s. oben S. 250) so ausgiebig geübt worden war, dieses „Quintelieren oder vermeinte Kolorieren, welches die Arbeit des Komponisten unannehmlich macht und schändet, und dem Gehör manchmal wie ein Fliegenkrieg vorkommt". Durch den Generalbaß wurde es ausgeschaltet, und nur bei einzelnen Gelegenheiten, etwa bei der Begleitung von Rezitativen, trat es manchmal noch in den Vordergrund.

So erinnert H. Schütz im Vorbericht seiner Auferstehungshistorie (1623) daran, der Organist solle, „so lange der falsobordon, in einem thon weret [d. h. die auf einem Ton rezitierte Rede des Evangelisten], auff der orgel oder instrument mit der Hand immer zierliche und appropriirte leuffe oder passagi darunter machen, welche diesem Werk, wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen affekt nicht." In den siebziger Jahren desselben Jahrhunderts hört man weniger Klagen über kolorierende Organisten als über „die unzeitigen Instrumentalmusikanten, welche mit ihren Jägerhörnern oder Zinken keine Note verschonen, sondern sie durch ihr gemeines unförmliches Kolorieren aufs ärgste dehnen und verdrehen, des Autors Intention wider alle musikalische Regel verwirken, den besten Nachdruck des Gesanges verderben und zerstümmeln."

Die Einführung der konzertierenden Musik drängte ferner auf eine weitere Ausbildung des Registrierwesens zu, da es nunmehr darauf ankam, beim Begleiten genau Rücksicht auf die Teilung des Klangkörpers in Tutti und Soli zu nehmen. Infolgedessen verfehlen die Vorworte der gedruckten mehrstimmigen Komposi-

[1]) Die Torgauer Kantoreiordnung von 1596 bestimmte: „... soll auch dem Organisten zu absetzung der stück ein halber thaler papier jährlichen gereicht werden". Auch der Breslauer Organist A. Profe spielt noch darauf in der Vorrede seiner Geistlichen Konzerte (verschiedener Autoren) von 1641 an, wenn er von der Ersparnis an Papier und Geld spricht, die durch die Einführung gedruckter Generalbaßstimmen erreicht werde.

tionen (vor allem von Praetorius, Scheidt und Schütz) selten, den Organisten auf einzelne dabei zu beobachtende Punkte aufmerksam zu machen. Sologesänge pflegten zu einem „still gegetackten Orgelwerk" ausgeführt zu werden (s. oben S. 275). Scheidt gibt im 3. Teil seiner *Tabulatura nova* eine Anweisung zum Vortrage des Chorals auf verschiedenen Klavieren, so daß der Cantus firmus mit hervorstechenden Stimmen auf einem Manual oder im Pedal genommen und die Harmonie oder Figuration auf anderen, schwächer registrierten Klavieren ausgeführt wird, wie es noch heute geschieht. — Daneben blieben die Anforderungen in der Kunst des Solospiels stetig im Wachsen. Neben die großen italienischen Organisten Merulo, A. und Giov. Gabrieli, Frescobaldi treten alsbald Deutsche von ebenso hohem Rang und Können, und es kommt zu einer großartigen Blüte deutscher Orgelkunst. Die Choralkunst der alten protestantischen Meister des 16. Jahrhunderts ging, allerdings in veränderter Gestalt, auf die Organisten über, und als der Gemeindegesang immer mehr verfiel und die Komponisten sich davon zurückzogen, waren es die deutschen Orgelmeister, durch die ihm ein Kunstgebiet offen gehalten und gesichert blieb. Ihre mit umfassenden Kenntnissen verbundene Meisterschaft führte zu immer tieferen Studien und gelehrten Produktionen, in denen sie, auf Grund ihrer Verdienste um die Harmonie und den kunstvollen Kontrapunkt, als Gesetzgeber in der höheren Tonsetzkunst erschienen, so daß sie insbesondere in den gelehrten Fächern der Musik einen angesehenen Rang einnahmen und die Organistenschulen in großem Rufe standen. Pedanterie und Künstelei blieben dem Orgelspiel zwar durchaus nicht immer fern; doch selbst bei seinen geringeren Vertretern wurde es durch das auch diesen nicht mangelnde tüchtige Wissen, durch den ernsten, erhabenen Charakter des Instruments und die damit zusammenhängende Forderung einer objektiv kontrapunktischen Behandlungsweise wenigstens vor dem Versinken in bloß lustsüchtige Tändelei und leidenschaftliche Zerfahrenheit bewahrt. Auch fremdländischer Geschmack erlangte keine zerstörende Gewalt über die deutsche Orgelkunst, denn sie war mit der deutschen Kunstempfindung überhaupt und insbesondere mit dem spezifisch vaterländischen Erzeugnis des Choralgesangs zu eng verwachsen, hatte außerdem wohl auch eine zusammenhängendere Fortentwickelung und Tradition von Geschlecht auf Geschlecht gefunden als irgend wo anders. In diesen Organistenschulen wurde fleißig Kontrapunkt

getrieben; Gediegenheit und Tüchtigkeit, wenigstens in Aneignung und Handhabung der Kunstmittel und Formen, waren da heimisch selbst noch dann, als man das außerhalb nicht mehr allzu häufig fand. Daß daneben gerade im Organistentum auch das Handwerk emporwucherte und sich in Amt und Würden breit machte, ist erklärlich; denn mit bloßer Formgewandtheit und einem gewissen technischen Apparat konnte auch ohne jede Spur von Genie ein Posten versehen und dem äußerlichen Bedarf genügt werden. Aber einen festen Grund an kontrapunktischem Wissen konnte man doch eben nirgends besser als in den Organistenschulen gewinnen. Das haben neben hundert anderen Händel und Bach bewiesen, die die Tüchtigkeit ihrer ersten Kunstbildung einer solchen Organistenerziehung zu danken hatten.

Es versteht sich von selbst, daß der Unterricht im Orgelspiel denjenigen im Klavierspiel einschloß. Denn auch noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird ein strenger Unterschied zwischen beiden Gattungen nicht immer gemacht. Verschwinden zwar Ausdrücke allgemeiner Art wie sie die Italiener mit der Bestimmung „per stromenti da tasti“ brauchten, so ist doch meist der Gebrauch des einen oder anderen Instruments den Spielern anheimgestellt. Diese wußten freilich genau, welche Stücke auf der Orgel, welche auf dem Clavecin auszuführen waren; die Titel selbst schon gaben einigen Anhalt. Dazu kamen dann allmählich schärfere stilistische Unterschiede, die selbst bei Kompositionen gleicher Überschrift (etwa „Toccata“) gestatteten, eins der beiden Instrumente als ausgeschlossen anzusehen. Das führte dann schließlich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur endgültigen Trennung beider Gebiete[1]). Im Folgenden sind Orgel und Klavier gemeinsam betrachtet.

Dieses neue deutsche Organistengeschlecht am Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem soeben die Rede war, ist insofern von dem früheren verschieden, als es nicht mehr die nahezu ausschließliche Tendenz verfolgt, Gesangs- und Tanzstücke auf die Orgel zu übertragen und sie dabei mit Diminutionen auszuputzen, sondern indem es eine selbständige, von jener Praxis allmählich weit abbiegende Orgelkomposition heraufführen hilft, wie sie in Gestalt von Phantasien, Ricercars, Tokkaten in Italien, von Variationen in

[1]) Indessen kommen auch noch im 18. Jahrhundert Kompositionen (z. B. von G. A. Sorge um 1760) ans Licht, welche „sowohl auf der Orgel als auf dem Clavicymbel und Clavichordio“ ausgeführt werden können.

England bereits angebahnt war. Entscheidend für deutsche Verhältnisse wurde dabei das Wirken des Niederländers **Jan Pieters Sweelinck.** Sweelinck war 1562 zu Amsterdam geboren und Schüler seines als Organist ebenda angestellten Vaters. Eine wahrscheinlich 1578 begonnene Reise nach Venedig, wo er bei Zarlino Komposition studierte, brachte ihn mit der italienischen Orgelkunst (Gabrieli, Merulo) in Berührung. Nach seiner Rückkehr 1580 erhielt er den ehemals vom Vater innegehabten Organistenposten seiner Heimatstadt, wo er 1621 starb. Sweelincks Orgelwerke, die nicht gedruckt, sondern nur handschriftlich verbreitet waren, bestehen in Fantasien, Tokkaten, Choralbearbeitungen und Variationen über weltliche Lieder [1]). Die Fantasien, Stücke von oft erheblicher Ausdehnung, sind eigentlich gewaltige Fugen, deren drei Hauptteile das Thema jedoch nicht überall verarbeiten, sondern es in vielfach veränderter Gestalt und unter Anwendung mannigfaltiger kontrapunktischer Gegenstimmen bringen. In einer besonderen Gruppe, die Sweelinck „op de manier van een echo" überschreibt, finden sich gewisse, anfangs forte vorgetragene Partien in derselben oder einer andern Lage piano wiederholt. Seine Tokkaten gleichen etwa denen des A. Gabrieli (S. 251), während die für Klavier bestimmten Lied- und Tanzvariationen auf dem Boden der englischen Virginalmusik (S. 259) erwachsen sind. Hier zeigt sich Sweelinck als Meister stimmungsvoller Bearbeitung gegebener Melodien. Während er in Tokkaten und Phantasien das Strenge, Herbe und Großartige seiner Persönlichkeit hervorkehrt und mit nie versagender Phantasie Themenquadern auf- und nebeneinanderschichtet, versteht er hier in sinnigem Tone zu scherzen oder Dolmetsch zarter, elegischer Empfindungen zu sein, etwa in den beiden Variationenzyklen „Mein junges Leben hat ein End" und „Est-ce Mars", die auch klaviertechnisch in hohem Grade interessieren. An Choralbearbeitungen sind nur zwei erhalten; sie gehören ebenfalls zur Gattung der Variationen. Gedruckt wurden mehrere Bücher Psalmen, Cantiones sacrae, Chansons und eine Reihe Ge-

---

[1]) Eine Gesamtausgabe seiner Werke wurde von der holländischen Vereenigung voor Nederlands Muziekgeschiedenis veranstaltet. Der 1. Band enthält die Orgel- und Klavierwerke, herausgegeben von M. Seiffert, der in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII (1891) eine vortreffliche Studie über Sweelinck und seine Schüler brachte und später das dort Gesagte in seiner Geschichte der Klaviermusik (1899) S. 75 ff. ergänzte. Des ferneren ist A. G. Ritters „Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts" (1884), insbesondere wegen seiner reichen Beispielsammlung, heranzuziehen.

legenheitsgesänge, die das Künstlerbild des Mannes als ein ungemein vielseitiges erscheinen lassen und begreiflich machen, dass man ihm nicht nur in seiner Heimat, sondern auch in Deutschland größte Verehrung entgegenbrachte. Der halb scherzhaft, halb ehrend ihm beigelegte Name „deutscher Organistenmacher" weist auf seine hohe pädagogische Begabung.

Die Zahl der Schüler Sweelincks muß beträchtlich gewesen sein. In Deutschland pflanzten namentlich Scheidt in Halle, Schildt in Hannover, Scheidemann und Jak. Praetorius in Hamburg, Paul Siefert in Danzig seine Lehre fort. Diese Meister führten die erste Blüte jener norddeutschen Organistenschule herauf, die im 17. Jahrhundert so viele ausgezeichnete Vertreter ihres Instruments lieferten und den Grund zur Orgelkunst Seb. Bachs legten. Unter ihnen genoß **Samuel Scheidt** den größten Ruf. Seine umfangreiche, Orgel- und Klaviermusik vermischende Sammlung *Tabulatura nova*, in drei Teilen 1624, 1650, 1653 gedruckt, bringt Beispiele für sämtliche Kompositionsformen und Arten des Spiels auf Tasteninstrumenten, welche um diese Zeit in Deutschland herrschend waren: Fantasien, Tokkaten, Variationen, Choralbearbeitungen, Kanons, Stücke für den gottesdienstlichen Gebrauch (z. B. Magnificats), Lieder, Tänze. Ihr musikalisches Gesicht, vor allem das seiner Choralbearbeitungen und Variationenreihen, zeigen etwas modernere Züge als die der Werke seines Lehrers. Doch ist der geistige Boden, auf dem sie gediehen, der gleiche. Schon daß sich Scheidt noch der alten partiturförmigen Systemnotation bedient und verlangt, daß sich die Spieler daraus den gebrauchsfertigen Satz selbst zurecht machen, beweist, daß er auf älteren Traditionen weiterbaute. Im Jahre 1650 brachte er ein Tabulaturbuch mit 100 geistlichen Liedern und Psalmen, nachdem er vorher die moderne Form des Vokalkonzerts fleißig bestellt und auch eine Reihe wertvoller Suiten für Streichinstrumente geschrieben hatte. Sein Leben beschloß er 1654 in Halle, wo er 1587 geboren war und seit 1609 als Organist der Moritzkirche wirkte.

Weitere große Namen in der Geschichte des norddeutschen Orgel- und Klavierspiels sind: **Johann Adam Reinken** (geb. 1623 zu Deventer in Holland; 1664 als Schüler und Nachfolger Scheidemanns Organist an St. Katharinen in Hamburg; gest. 1723), der als beinahe Hundertjähriger noch von Bach bewundert wurde; **Georg Böhm** in Lüneburg (geb. 1661 in Hohenkirchen bei Ohr-

druff; gest. 1733), der nicht nur als Lehrer Bachs während dessen Lüneburger Schulzeit, sondern auch als wirklich hervorragender Meister seines Instruments steten Andenkens der Nachwelt sicher sein wird; ferner **Dietrich Buxtehude** in Lübeck (geb. 1637 zu Helsingör; seit 1668 Nachfolger Friedrich Tunders als Organist zu St. Marien in Lübeck; gest. 1707, s. oben S. 386); Buxtehudes vielseitiger, genial angelegter Schüler Nikolaus Bruhns (Lübeck, Kopenhagen, Husum), der neben seinem Lehrer als einer der besten Orgelspieler des Nordens galt; weiterhin Männer wie Delphin Strungk (geb. 1601, gest. 1694; Organist in Wolfenbüttel und Braunschweig), Vincenz Lübeck (gest. 1740 als Organist in Hamburg), Christian Flor in Lüneburg, Friedr. Wilh. Zachow (geb. 1663; gest. 1712 als Organist an der Liebfrauenkirche in Halle, der Lehrer Händels), denen noch so mancher andere anzufügen wäre [1]. Nicht alle von ihnen sind mit Kompositionen so ausreichend vertreten, daß man ihre Größe von allen Seiten würdigen könnte. So sind von Reinken nur zwei „Partiten" und ein „Ballet", von Flor nur eine einzige Fuge bekannt geworden. Dennoch tritt eins mit Gewißheit überall entgegen: ein hoher sittlicher Ernst, getragen von einer nicht zu überbietenden technischen Meisterschaft in allen Dingen künstlerischer Gestaltung. Hier wird, unter den Händen etwa von Böhm und Buxtehude, die Suite zu einem Kunstgebilde erweitert, das, fern vom Zwecke bloß geselliger Belustigung, der Aufnahme tiefster, ernstester Gedanken fähig war, und das in der erschöpfenden Vielseitigkeit seiner Elemente für die Zeit das wurde, was späteren Geschlechtern die „Sonate" war. Hier kommen ferner außer den bereits genannten die gewaltigsten Formen der Orgelmusik: die Passacaglia und die Choralphantasie zur Blüte, wird der Grund gelegt zu den noch kühneren Gebilden eines Sebastian Bach. Hier endlich wächst sich die herrliche Kunst aus, die wir vergebens in der Musikgeschichte anderer Länder suchen: die Kunst, den Choral stimmungsvoll und bedeutsam auszugestalten, ihn auf alle mögliche Weise zu figurieren, zu fugieren, kanonisch zu behandeln, überhaupt ihn mit allem Reichtum der Harmonie und des höheren Kontrapunktes zu schmücken. Diese Kunst war freilich kein Privileg der Norddeutschen. Eine führende Stellung in der Geschichte des Orgelchorals übernahm **Johann Pachelbel,** der nicht nur als geborener Nürnberger, sondern auch als

---

[1]) Eine Zusammenstellung u. a. bei Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, S. 174 ff.

Schüler Joh. Kasp. Kerlls (S. 463) in Wien gewisse Einflüsse vom Süden her in sich aufgenommen hatte. Sein Wirken kam nacheinander den Städten Eisenach (seit 1677) und Erfurt (seit 1678), Stuttgart (seit 1690), Gotha (seit 1692), Nürnberg (seit 1695) zu gute; in seiner Vaterstadt, wo er 1653 geboren war, ist er 1706 gestorben. Man darf in ihm den Mittelpunkt einer süddeutschen Gruppe von Organisten und Klavierkomponisten erblicken. Pachelbels Technik im Orgelchoral, durch seine Schüler weit in alle deutschen Gaue getragen, ist für alle späteren Meister, auch Bach, maßgebend gewesen. Um den in langen Noten und durch kräftige Register in den Vordergrund gestellten Choral schlingt sich ein feinorganisiertes Gewebe selbständig geführter Stimmen, die die einzelnen Zeilen der Melodie imitierend, fugiert oder kanonisch umspielen, indem sie dazu deren Anfänge als Themenmaterial benutzen. Soviel Melodiezeilen also der Choral hat, soviel kunstvolle Durchführungen und Zwischenspiele erhält er, wobei selbstverständlich ist, daß diese im Ausdruck des Frohen, Ernsten, Schwermütigen oder Zuversichtlichen dem Inhalt des betreffenden Chorals angepaßt sind, d. h. dessen musikalische Auslegung bedeuten. Neben vielen Chorälen dieser Art hat Pachelbel auch die größeren Formen der Toccata und Ciaconna gepflegt[1]), ferner auch der Klaviersuite zugesprochen, ohne darin sein Eigenstes zu geben. Unter seinen Vorgängern und Zeitgenossen in Nürnberg begegnen die Organisten Johann und Sigmund Theophilus Staden, Heinrich Schwemmer, Georg Kaspar Wecker, Benedikt Schultheiss, Johann Philipp Krieger und Johann Krieger, von denen namentlich der letzte (gest. 1735 als Organist in Zittau) als Suitenkomponist hervorragt (6 musikalische Partien, 1697; Anmutige Klavierübung 1699). Andere Meister saßen in Ulm, Bamberg, Augsburg, München. Hier in der Hauptstadt Bayerns gab in Sachen der Orgel- und Klaviermusik **Joh. Kaspar Kerll** den Ton an, derselbe, der bereits oben (S. 463) als Komponist von Opern rühmend erwähnt wurde und in Tokkaten, Capriccios und Kanzonen Frescobaldischer Faktur starken Einfluß gewann. Neben ihm trat gegen Ende des Jahrhunderts als markante Persönlichkeit in süddeutschen Künstlerkreisen **Joh. Kaspar Ferd. Fischer** auf, von 1669 an Hofkapellmeister des Markgrafen Ludwig von Baden (Türkenlouis), der seit 1690 in Schlackenwerth

[1]) Vgl. die bedeutende Ciaconna bei Ritter, a. a. O., S. 134.

in Böhmen residierte. Um 1716 kehrte er wahrscheinlich nach seiner Heimat, Süddeutschland, zurück, wo auch viele seiner Klavier- und Orgelwerke im Druck erschienen. Diese tragen die Titel: Pièces de clavessin (1696), Musikalisches Blumenbüschlein (1699), Ariadne musica (1715 [1702]), Blumenstrauß (um 1730), Der musikalische Parnassus (1738) und Praeludia et fugae pro organo, zu denen ein Suitenwerk, *Le journal du printemps* (1696), für Streichinstrumente im Stile der Florilegien von G. Muffat (S. 565, 566) und einige Kirchenwerke kommen[1]. Fischers Klavierwerke bestehen größtenteils aus Suiten und „Partiten", Schöpfungen eines ebenso phantasievollen und geistreichen wie in der Technik seines Instruments wohlerfahrenen Kopfes, dessen machtvolle, leidenschaftliche Präludien namentlich nicht selten an solche Bachs erinnern. — Die mitteldeutsche Schule wird von Meistern wie Joh. Rud. Ahle in Mühlhausen i. T. (S. 396), Wolfgang Karl Briegel in Gotha und Darmstadt, Johann Christoph Bach, dem Oheim Sebastians, in Eisenach, Joh. Heinr. Buttstedt in Erfurt, Werner Fabricius und Daniel Vetter in Leipzig vertreten, die sämtlich Fuge, Suite, Orgelchoral, daneben freilich auch die Vokalmusik (Motette, Konzert, Kantate) pflegten und den Ruhm Thüringens und Sachsens als Musikländer ersten Ranges bestärken halfen.

Von mächtigem Eindruck auf die orgel- und klavierspielende Welt um die Mitte des 17. Jahrhunderts war die Erscheinung einer Persönlichkeit, deren Wiege zwar in Mitteldeutschland stand, dessen Ruhm sich aber vom Süden, von Wien aus verbreitete: des **Joh. Jakob Froberger,** Hoforganist Ferdinands III. Froberger war 1600 in Halle geboren, also Landsmann Scheidts. Er bildete sich in Wien, wo seit den Zeiten Paul Hofhaimers (S. 152) Orgel- und Klavierspiel stets glänzende Vertretung gefunden hatten und bei Ankunft des jungen Deutschen der tüchtige Wolfgang Ebner an der Spitze stand. Indessen genügte ihm die dortige Schulung nicht; er zog 1637 nach Rom und studierte einige Jahre bei Frescobaldi (S. 252). Nach kurzer Tätigkeit in Wien führten ihn dann Reisen durch aller Herren Länder (Deutschland, Frankreich, England), bis er 1667 sein bewegtes, romantisches Leben in Héricourt bei Montbéliard auf dem Schlosse der Herzogin Sibylla, seiner Schülerin,

[1] Neudruck sämtlicher Werke für Klavier und Orgel von E. v. Werra (Breitkopf & Härtel), der auch das „Journal" in Bd. X1 der Denkmäler deutscher Tonkunst herausgab.

beschloß[1]). Schule, Bildungsgang und Lebenslauf brachten es mit sich, daß sich in Frobergers Orgel- und Klavierstücken neben deutschen Einflüssen auch starke italienische und französische Einwirkungen bemerkbar machen. So taucht bei ihm die Frescobaldische Kanzone in klassischer Gestalt auf, begegnen wir der Klaviersuite der Franzosen mit ihrer später typischen Ordnung: Allemande, Courante, Sarabande (zu denen aber noch die Gigue tritt), zwei Formen also, die von den Sweelinckschülern nicht bevorzugt worden waren. Aber nur die äußeren Formen sind es, welche Froberger entlehnt; ihr Inhalt ist der Spiegel seiner eigensten Persönlichkeit. In den an harmonischen Feinheiten (Trugschlüssen) reichen Tokkaten (meist überschrieben „da sonarsi alla levatione", d. h. bei der Erhebung der Hostie zu spielen) weht der große, erhabene Geist der Altitaliener, welcher freie, oft ans Rezitativ streifende Improvisation mit auserlesenen Künsten des Kontrapunkts verband; seine Kanzonen und Capriccios überraschen durch die geistvolle rhythmische und metrische Umgestaltung ihrer launigen, beweglichen Hauptthemen, während in den Ricercars die Majestät vorbachischer Fugenkomposition in voller Reinheit zum Ausdruck kommt. Vielleicht, daß seine Suiten (dreißig an der Zahl) infolge ihrer allzu gleichbleibenden Faktur und des stereotypen Klaviersatzes wegen im Ganzen weniger anzusprechen vermögen wie die der Franzosen. Dennoch stehen sie auf der Höhe ihrer Zeit; ja in einigen, z. B. den Programmsuiten (Lamentos) auf den Tod König Ferdinands IV und Kaiser Ferdinands III, hat Froberger Töne innerer Ergriffenheit angeschlagen und den Spieler mit bescheidenen Hinweisen wie „avec discretion" und „sans observer aucune mesure" aufgefordert, die Stücke auch wirklich in diesem Sinne nachzuempfinden. Die Sicherheit seiner Gestaltung, die Unerschöpflichkeit im Erfinden und kunstvollen Durchführen der Themen, die großzügige Anlage der Orgelwerke, nicht zum wenigsten auch wohl gewisse spieltechnische Eigenheiten mögen Grund gewesen sein, daß auch Seb. Bach sich zu den Bewunderern Frobergers zählte und in vielen seiner Orgel- und Klavierwerke Züge aus dessen Kunst anklingen läßt. Als Spieler war Froberger hoch gefeiert; haben sich auch Namen von Schülern, die wie diejenigen Sweelincks des Lehrers Eigenart fortpflanzten, nicht erhalten, so

---

[1]) Eine monumentale Gesamtausgabe seiner Werke für Orgel und Klavier erschien in den Bänden IV$_1$, VI$_2$, X$_2$ der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, herausgegeben und eingeleitet von G. Adler.

darf man doch sagen, daß in gewissem Sinne die ganze folgende Generation von ihm gelernt hat. In Wien selbst wurden nach ihm Virtuosen wie Alessandro Poglietti, Ferd. Tobias Richter, Georg Reutter d. Ä. geschätzt, Künstler, die in ihren Orgel- und Klavierwerken moderneren Geschmack verraten und — wie z. B. Poglietti in seinen Vogelcapriccios, seinen reizenden Charaktervariationen über eine „Aria Allemagna" und in der Suite auf die ungarische Rebellion — auch technisch schon über Froberger hinausgehen [1]). Neben ihnen und dem bereits genannten J. K. Kerll begegnet als wichtiger Repräsentant österreichischer Orgelkunst auf der Schwelle zum neuen Jahrhundert noch **Georg Muffat** (S. 566) mit seinem „Apparatus Musico-Organisticus" (1690) [2]). Weitgereist und auf die enge Bekanntschaft mit den Stilen der Deutschen, Franzosen und Italiener stolz bis zur Eitelkeit, hat er sich von allen gleichsam das Wertvollste angeeignet und es in Fugen und Tokkaten, belebt vom Hauche eigener ursprünglicher Schöpferkraft, wieder zurückgegeben. Muffat starb 1704 in Passau, wo er seit 1678, dann, nach einer Studienreise durch Italien, wieder von 1690 an als Kapellmeister des Erzbischofs angestellt war.

Das deutsche Klavierspiel nach 1700 hat seine ragende Spitze in Sebastian Bachs Kompositionen, von denen aus mannigfache Fäden in die unmittelbare Vergangenheit zurückführen (s. Abschn. XVIII). Präludium, Fuge und Suite sind bei ihm wie bei den Zeitgenossen noch immer die Hauptformen, dazu tritt seit etwa 1715 das Klavierkonzert. Indessen kann der Stil Bachs nur für einige wenige begabte Tonsetzer seiner Zeit als Maßstab genommen werden. Die nord- und mitteldeutsche Klavierliteratur seit 1720 zeigt durchschnittlich weniger den Zug ins Große und Erhabene, sondern bringt jenen Stil zur Geltung, den die Zeit selbst als „galanten" bezeichnete, einen Stil also, der das Gefällige, Reizende, Tändelnde bevorzugt. Frankreich und Italien hatten zu gleichen Teilen Elemente dazu beigesteuert: Frankreich das geistreich Pointierte und Anmutige, dazu einen Schatz sog. „agréments", Italien den Schwung der Themen und eine vielseitige Klaviertechnik. Ganze Hefte von Klavierwerken der Zeit um 1740 gehören zu den „Galanteriestücken", die nichts anderes wollen, als den Spieler oder die Spielerin angenehm unterhalten, ohne ihnen dabei tech-

---

[1]) Klavier- und Orgelwerke der drei zuletzt genannten erschienen in Bd. XIII, der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Botstiber) im Neudruck.

[2]) Neudruck von S. de Lange (Rieter-Biedermann, Leipzig).

nische oder gar Auffassungsschwierigkeiten zu bieten. Ja es scheint, als ob sich seit etwa 1720 das Klavierspiel in Deutschland in einem früher nicht gekannten Verhältnis und in steigendem Maße in Dilettantenkreisen, vor allem auch beim weiblichen Geschlecht, einbürgerte, und die Komponisten nun gezwungen wurden, von den älteren, strengen Stilen abzugehen und gefälligere zu pflegen. Daher wohl vor allem das Auftauchen neuer charakteristischer Tänze: Polonaisen, Märsche, Hornpipes, Murkis, Tiroler, Anglaise usw. neben den älteren: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte, Menuet. Manche Sammlungen Klavierstücke tragen schon auf den Titeln Hinweise auf Dilettantengeschmack, so etwa Joh. Peter Kellners „Manipulus Musices, oder Eine Hand voll kurzweiliger Zeitvertreib vors Klavier" (1753—56) oder Joh. Nik. Tischers „Das vergnügte Ohr und der erquickte Geist, in sechs Galantherie-Partien zur Klavierübung für das Frauenzimmer in einer leichten und applikablen Komposition" (um 1750). Auch Dom. Scarlatti und Seb. Bach schrieben „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung". Aber nicht alle ihre Zeitgenossen hatten einen gleich hohen Begriff vom Geschmack der „Liebhaber". Oft wird ohne tiefere Regung auf gut Glück unter Anwendung allerbescheidenster Ausdrucksmittel (Murkis, Trommelbässe) losmusiziert und an Stelle charaktervoller Themen und Themenentwickelung leeres Tonspiel gesetzt, was jedesmal um so mehr verstimmt, je kleiner und bescheidener die meist Tanztypen entnommenen Formen sind. Anderwärts findet sich freilich auch innerhalb des galanten Stilgenres Gutes oder Vorzügliches: prächtig gesetzte Nachahmungen französischer Ouvertüren, ebensolche italienischer Sinfonien oder Violinkonzerte, feingearbeitete „Sonaten" und „Fantasien", kecke, mit Grazie hingeworfene französische Suiten, auch wohl gelegentlich (als bescheidener Nachklang aus früheren Zeiten) ein anmutiger Variationenzyklus.

Die Klaviersuite oder „Partie", wie sie seit 1700 in Deutschland gepflegt wird, bindet sich nicht mehr streng an die ehemals übliche Zahl und Art der Tänze (vier). Mattheson (Neueröffnetes Orchester 1713, S. 174) sagt, Suiten seien „solche Instrumentalsachen, die erstlich eine Ouvertüre, Symphonie oder Intrade, und nachgehends nach des Komponisten Gutbefinden eine ganze Reihe allerhand Piecen, als da sind Allemanden, Couranten usw. in sich begreifen." Statt der Ouvertüre steht bei Klaviersuiten gern ein Toccata oder Toccatina. An der Einheit der Tonart wurde jedoch noch immer festgehalten. — Im Laufe der Zeit bildete sich für jeden der bedeutenderen Tänze eine eigene technische Behandlungsweise aus, derart, dass man einige mit Vorliebe kunstvoll kontrapunktisch setzte (die Allemande z. B. mit strenger, gebundener Stimmführung, die Gigue mit Imitationen an den Teilanfängen), andere durch

ihr mit Verzierungen belebtes rein akkordisches Wesen wirken ließ (z. B. die Sarabande), wieder andere auf die bloße, schlicht vorgetragene Melodie der Oberstimme stellte (Bourrée, Menuet). Das Menuet hatte gern ein Trio oder „Alternativo" bei sich. Die Ciaccona präsentierte sich mit einer zuweilen sehr langen Schleppe von Variationen (Händels G-dur-Ciaconna für Klavier hat z. B. 62 Variationen). Sarabande, Gavotte und Aria (Spielarie) kommen häufig in Begleitung sog. Doubles vor, „gebrochene Arbeit", wie Mattheson sie nennt. Das waren einfache, aus einer Brechung der Akkorde entstandene und in Laufwerk aufgelöste Variationen der Stammsätze, deren Technik noch an das alte Diminuieren erinnert. Zur Gattung der Doubles, für die bei Bach so manche Perle zu finden ist, gehörten eigentlich schon die Virginalstücke und die Partiten der Frobergerschen Zeit; Mattheson meint, sie seien damals so üblich gewesen, „daß nicht nur auf besondere kleine Arien oder Arietten, z. B. auf ein sogenanntes Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten mußten; sondern selbst die Allemanden, Couranten usw. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon" (Vollk. Kapellmeister, S. 232).

Ein bedeutender Vertreter der deutschen Klaviersuite um 1700 ist **Johann Kuhnau,** Bachs Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, das ihm 1701 zufiel (gest. 1722). Die beiden 1689 und 1692 erschienenen Teile seiner „Klavierübung" erlangten ziemliche Verbreitung. Sie verdienten es wegen der Anmut, der Zierlichkeit und des zuweilen (in den Einleitungen) bis zu hohem Ausdruck sich steigernden Inhalts ihrer Suiten. Noch bekannter aber wurden seine „Frischen Klavierfrüchte, oder Sieben Suonaten von guter Invention und Manier" (1696; in mehreren Auflagen gedruckt) und die „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten" (1700)[1]. Das Neue, was Kuhnau hier bot, waren „Klaviersonaten", — die ersten, welche unter diesem Titel geschrieben wurden. In der Vorrede zum „Andern Teil" der Klavierübung rechtfertigt Kuhnau diese Neuerung: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B [B-dur] mit beigefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Claviere nicht eben, wie auf andern Instrumenten, der gleichen Sachen tractieren können? da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Praecedenz an Vollkommenheit jemals disputierlich gemacht hat." Kuhnaus „Sonaten" stehen nun freilich noch weit ab von den später so genannten Formen für Klavier, aber sie drücken

---

[1]) Ausgabe sämtlicher Klavierwerke in Bd. 4 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Paesler), die der „Biblischen Sonaten" auch von Shedlock (Novello, London). Ausführliches über diese in Seifferts Gesch. der Klaviermusik und Shedlocks „The Pianoforte Sonata" (in Übersetzung: Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwickelung 1897).

deren Wesentliches schon aus: die Verbindung von kontra-
den Sätzen zu einem geistig zusammenhängenden Ganzen.
nüpfte Kuhnau an die mehrstimmigen Instrumental-,
Triosonaten der Italiener (z. B. Corelli) an, deren Freiheit
Anordnung der Sätze bestimmend blieb. Das Vor-
selbst fand er zum Teil in der Suite mit ihren vielen
harakterbildern, zum Teil in der Fantasien- und
einer Zeit, insbesondere in den Meisterstücken
lehnt sich auch der zwischen Polyphonie und
nde Klaviersatz. Das Wichtigste aber war
es mehrsätzigen Gebildes für Klavier, das
it der bisher allein seligmachenden Suite
wohl den Charakter der einzelnen Sätze wie
g von einer gemeinsamen, in ihnen poetisch zum
ommenden Idee abhängig machte. Den geistigen „In-
seiner ersten Sonaten verrät Kuhnau zwar nicht mit Worten,
aber die „biblischen Sonaten" vom Jahre 1700 sind Programm-sonaten reinsten Wassers, Zeugnisse dafür, daß eben jene Forderung der geistigen Einheit und Gebundenheit der Sätze an einander in Kuhnaus Kopf sofort zu den letzten Konsequenzen weitergeführt wurde.

Der Gedanke, größere Programmstücke für Klavier zu schreiben, war natürlich nicht neu. Bereits Froberger (s. oben S. 607), Poglietti, Kerll, Muffat hatten das getan, jedoch im Rahmen der Suite (vgl. auch S. 564 unter Horn). Der Fortschritt Kuhnaus liegt darin, daß er sich von dieser emanzipierte. Jeder der „biblischen Historien" hat er ein ausführliches Programm mitgegeben, dessen einzelne Teile an den entsprechenden Stellen der Musik wiederholt werden. So schildert, um wenigstens ein Beispiel herauszuheben, die vierte Sonate oder Historie „Der todkranke und wieder gesunde Hiskias" zunächst die Klage des Königs über die Todesbotschaft und seine heißen Gebete in Gestalt eines tiefernsten, ausdrucksvollen C-moll-Satzes, der nichts anderes ist als eine Choralfantasie über „Ach Herr, mich armen Sünder", und eines unmittelbar darangehängten Teiles mit unstät auf- und absteigenden Tonfiguren. Der zweite Satz, im Sicilianotempo gehalten, zeigt Hiskias' Vertrauen auf Gott und den Erfolg seiner Gebete. Wiederum ist die Choralmelodie sinnig eingearbeitet in das dunkel timbrierte Gewebe der drei Unterstimmen. Der sich anschließende Schlußsatz (Freude des Genesenen) hat die Form eines beweglichen, frischen Menuets; etliche mitten hineingestreute Seufzerfiguren sind überschrieben „Er gedenkt des vergangenen Übels." — Hier liegt also eine geistreiche Kombination von Elementen der Suite und der Orgelmusik (Choralvorspiel, Choralfantasie) vor. Verschieden davon gebaut sind die übrigen fünf Sonaten (Streit zwischen David und Goliath, Der von David kurierte Saul, Jakobs Heirat, Gideon, Jakobs Tod und Begräbnis), unter denen die Historie von David und Saul wegen ihrer eigenartigen, zuweilen so-

gar zum Rezitativ greifenden Musik besonders hervorragt. Eine umfangreiche Einleitung Kuhnaus setzt sich mit der Frage nach den Grenzen und der Berechtigung der Programmmusik auseinander.

In Musikerkreisen mag Kuhnaus gewandter Klaviersatz, seine Freiheit der Formbehandlung und der an schönen Gedanken reiche musikalische Inhalt seiner Sonaten imponierend gewirkt haben, die breiteren Schichten der Musizierenden dagegen griffen wohl zunächst wegen der Programmtendenz zu ihnen. Trotzdem gab es der Nachahmer nicht zu viele. Zwei Werke, die auf Anregung der biblischen Historien entstanden sein mögen: Buxtehudes „7 Klaviersuiten, worinnen die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abgebildet werden“ und des Darmstädter Kapellmeisters Christoph Graupner „Vier Jahreszeiten, bestehend in 4 Partien fürs Klavier“ (1733), sind verloren gegangen; dagegen beweist Seb. Bachs Jugendcapriccio „Über die Abreise seines geliebten Bruders“ zur Genüge, welch starken Nachhall Kuhnaus Stücke in Deutschland erregten. Die neue Gattung „Klaviersonate“ wurde von nun an nicht wieder aufgegeben. Als abgeleitete, nicht originale Form unterlag sie zwar anfangs mancher Metamorphose, so daß Mattheson noch 1739 schreiben konnte: „Seit einigen Jahren hat man angefangen, Sonaten fürs Klavier (da sie sonst nur für Violinen und dergl. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher [aber] haben sie noch die rechte Gestalt nicht und wollen mehr gerührt werden als rühren, das ist, sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen“. Aber trotz allen Tastens und Suchens der Komponisten blieb sie schließlich doch Siegerin im Kampfe mit der Suite und wurde das Gefäß, in das unsere Klassiker ihre tiefsten und schönsten Gedanken gegossen haben. Als ihre vornehmsten Pfleger neben Bach, dessen „Italienisches Konzert“ eigentlich eine Klaviersonate ist, entstanden aus einer Übertragung der italienischen Konzertform, sind zu nennen: Johann Mattheson in Hamburg (s. oben S. 535; Sonate pour le Clavecin ... dédiée à qui la jouera le mieux, Hamburg 1713; dazu mehrere französisch stilisierte Suiten und Fugen, letztere Händel gewidmet). Seine Sonate von 1713 ist eine Vorgängerin der Lisztschen insofern, als sie aus einem einzigen großen, 205 Takte umfassenden Satze besteht; sie beweist die Experimentierlust der damaligen Klavierkomponisten. Georg Phil. Telemann (s. oben S. 540; mehrere Suiten- und Sonatensammlungen, darunter solche mit Stücken, die für ein Instrumentenensemble geschrieben sind, „aber

auch auf dem Klavier allein gespielt" werden können). Christian Pezold in Dresden, der gleich Bach die italienische Konzertform aufs Klavier überträgt und damit die dreisätzige Sonatenform für dieses Instrument festlegen hilft (Recueil des XXV Concerts pour le Clavecin, 1729). Georg Andreas Sorge (1703—1778; Klavierübung, Sonaten, Sonatinen, darunter einige Sebastian Bach gewidmete). Gottfried Heinr. Stölzel (1690—1759; seit 1719 Kapellmeister in Gotha, ein tüchtiger, auch von Bach geschätzter Künstler), dessen „Enharmonische Klaviersonate" 1761 im Berliner „Musikalischen Allerlei" erschien. Diese Sonate aber und andere aus der Feder kleinerer Talente wie Chr. Schaffrath, oder der Bachschüler Nichelmann und Müthel gehören bereits der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, da auf der einen Seite Philipp Emanuel Bach mit seinen Aufsehen erregenden Sonaten für Cembalo, andererseits der in London lebende Joh. Christian Bach (Sebastians jüngster Sohn) mit Sonaten fürs Pianoforte hervorgetreten war (s. Abschnitt XVII).

Während in Deutschland Kuhnau und Bach schufen, war das Klavierspiel auch in Italien von trefflichen Meistern gefördert worden. Der bedeutendste Klavierspieler, den das Land im 17. Jahrhundert nach Frescobaldi hervorbrachte, **Bernardo Pasquini**, wurde bereits oben (S. 436) erwähnt. Sein Name verdient hier nochmals genannt zu werden, da Pasquini etwa um die gleiche Zeit wie Kuhnau auf den Gedanken kam, Klaviersonaten zu schreiben. Während aber der Deutsche unternahm, die italienische Triosonate buchstäblich auf sein Instrument zu übertragen, ging Pasquini so vor: „Er schreibt je zwei bezifferte Bässe [für zwei Klaviere!] hin, und verlangt, daß die Spieler nach Maßgabe der die Harmonie andeutenden Ziffern sich die Oberstimmen [d. h. die Partie der rechten Hand], also auch die Melodie vorher ausarbeiten oder, richtiger gesagt, im Augenblick improvisieren" (Seiffert). Pasquinis Sonaten sind also nichts anderes als Improvisationen über gegebene Bässe für zwei Klaviere, setzen demnach eine beträchtliche Gewandtheit im Generalbaßspiel voraus. Nur die Dreisätzigkeit erinnert an die übliche Form der Kammersonate. Eine Entwickelung oder gar Verbreitung konnte solchen Stücken kaum zuteil werden; sie blieben denn auch anscheinend ohne Nachfolger. Mit seinen andern Kompositionen dagegen lieferte Pasquini die Grundlagen für die Klavierkunst des **Domenico Scarlatti**, zu der neapolitanische Meister wie Domenico Zipoli,

Gaetano Greco, Nicc. Porpora und namentlich Franc. Durante mit Sammlungen wertvoller, feingearbeiteter Klavierkompositionen Seitenstücke bieten. Scarlatti, als Sohn des Alessandro 1683 in Neapel geboren, 1757 dort gestorben, überstrahlte sie alle. In der Gewandtheit und Delikatesse des Spiels hatte er seinesgleichen nicht und war schon 1708 aus einem Wettstreit mit dem zwei Jahre jüngeren Händel unüberwunden hervorgegangen. Aus seinen Klavierstücken, einfach „Esercitii per Gravicembalo" genannt und von ihm selbst nur als herz- und ohrenerfreuender Zeitvertreib für Kenner und Liebhaber hingestellt[1]), spricht das ganze rassige Temperament des neapolitanischen Musikertums mit seiner Liebenswürdigkeit, Koketterie, Anmut, aber auch mit seinem Geist, seiner Schlagfertigkeit, seiner ungezwungenen Natürlichkeit und kavaliermäßigen Vornehmheit. Nicht Sätze von der Gemütstiefe Bachs oder der Gravität Kuhnaus finden sich da, auch nicht gewaltig anstürmende, machtvoll gesteigerte Fantasien oder Tokkaten Frescobaldischen Schlages, wohl aber eine Fülle mannigfaltigster Lebensbilder, heiterer und ernster Natur, entweder in die Form einer Skizze gebannt oder doch im engen Rahmen meist eines einzigen doppelteiligen Satzes aufgerollt. Fuge und alles, was an künstlichen Kontrapunkt erinnert, tritt zurück; dafür entzückt ein geistreiches Spielen mit kurzen originellen Themen oder Motiven, ein blendendes Vielerlei von klavieristischen Effekten, ein immer neues Drehen und Wenden der im Ganzen unverändert bleibenden musikalischen Form, — schimmernde Vorzüge der Scarlattischen Klaviermusik, die sie noch heute zum Gegenstand der Bewunderung machen. Zuweilen streifen seine Stücke schon hart an die Form des klassischen ersten Sonatensatzes mit zwei Themen und Durchführung; aber die Klaviersonate selbst zu ihrer später typischen Gestalt zu erheben und zu pflegen, hat Scarlatti unterlassen, nicht weil er dazu nicht vermögend gewesen wäre, sondern weil seiner ganzen reichen Künstlerpersönlichkeit das Aphoristische, Andeutende mehr lag als das tiefsinnig Kombinierte, Ausgeführte. Nicht ohne Grund stehen die meisten seiner Sätze im schnellen, ja schnellsten Zeitmaß.

---

[1]) Vgl. oben S. 609. — Scarlattis Klavierwerke erschienen in mehreren Neudrucken, z. B. in der Ausgabe durch C. Czerny (200 Stücke; Wien 1839); bei Breitkopf & Härtel; in der Ausgabe von Farrenc (Trésor des Pianistes, VI, VII); von A. Longo (Gesamtausgabe von 545 Stücken; Mailand, Ricordi).

Die imponierende Vielseitigkeit dieses Meisters und seines Vorgängers Pasquini auf dem Klavier ist in Italien im 18. Jahrhundert nicht überboten worden; ja gegen das Ende hin tritt sogar ein Verfall ein, und Burney konnte um 1770 in sein Tagebuch notieren, es sei in Italien weder ein „anständiger Flügel", noch ein grosser Flügelspieler, noch ein originaler Komponist für dieses Instrument anzutreffen. Die Klavierstücke des Ben. Marcello (S. 442) fallen noch in die Glanzperiode Scarlattis, und ebenso sind die *Sonate per il Cembalo* (1754) des P. Domenico Paradisi (Paradies, ein Schüler des Porpora, 1710—1792), die *Sonate per Organo e il cembalo* (1742) des Padre Martini, die *Sonate pour le Clavessin sur [!] le goût italien* des in deutschen Diensten stehenden Venetianers Giov. Platti, ferner die Klavierwerke von Bald. Galuppi und Gius. Antonio Paganelli unter ihresgleichen mit Auszeichnung zu nennen. Der Wert ihrer Arbeiten beruht teils darin, dass die Formen Scarlattis erweitert und dem Typus der neueren Sonate mit Durchführung angenähert werden, teils in der Bereicherung des Schatzes an Spieltechniken. Bezüglich dieser letzteren wurden die *Sonate per il cembalo* des 1740 mit 23 Jahren gestorbenen **Domenico Alberti** wichtig. Inhaltlich unbedeutend, erlangten sie Ruf dadurch, daß in ihnen von der damals zwar nicht völlig neuen doch immerhin noch wenig verbreiteten Manier Gebrauch gemacht wurde, die Melodie der rechten Hand durch gebrochene Dreiklänge in der Linken begleiten zu lassen. Als sogenannte „Albertische Bässe" sind diese Begleitformeln durch die gesamte klassische Klaviermusik gewandert und werden noch heute in Kompositionen für die Elementarstufe angetroffen. Im Grunde eigneten sie sich weniger für die Praxis des Cembalospiels als für die des Pianofortespiels, da erst der Hammerklavierton den vollen Reiz solcher gebrochenen Dreiklangsbegleitung zur Entfaltung bringen konnte. Nicht ohne Grund werden deshalb die ersten Stadien der Hammerklavierkomposition (Joh. Christian Bach, Abel, Mozart, Clementi u. a.) völlig von ihr beherrscht. Zugleich deutet das Aufkommen solcher Begleitformeln auf das Recht, welches nunmehr der gesangvollen Melodie als solcher eingeräumt wird. Mehr und mehr schwindet die Kunst polyphoner Gestaltung auf dem Klavier (Fuge, Imitation, Gleichwertigkeit sämtlicher Stimmen); und statt kraftvoller, monumental hingestellter Themen, statt herber, aus der Verbindung obligater Stimmen entspringender Harmonik und kunstvoller Durchführungen,

wie sie die Zeit Bachs liebte, werden empfindsame, oft nur auf den Reiz bloßen sinnlichen Wohlklangs gestellte Themen ausgespielt. Ecken und Kanten, die den streng stilisierten älteren Stücken anhaften mochten, werden abgeschliffen, abgerundet; ein Rokoko von zarten Linien schlingt sich um das einfache harmonische Gerüst; heitere, lebensfreudige Töne in Dur überwiegen, und wo wirklich der Ernst in seiner vollen Größe einmal zu Tage tritt, wird die Herbigkeit gern gemildert und dafür gesorgt, daß ihm rechtzeitig freundliche Bilder folgen. Dieser Umschwung, dessen Wurzel in den gleichen geistigen und seelischen Strömungen zu suchen ist wie der oben (S. 589 f.) erwähnte in der orchestralen Symphoniemusik um 1750, läßt verstehen, daß man, des gerissenen Cembalotones satt, sich mit neuem Eifer des Problems „Hammerklavier" zuwandte. Seit etwa 1760 datiert der langsame, seit etwa 1780 der rasche Verfall der alten Cembalokunst und damit der mit ihr engverbundenen Praxis des Generalbaßspiels: das Instrument der neuen Zeit, auch in Italien, ist das Pianoforte (s. Abschnitt XX).

Über die Fortentwickelung des französischen Klavierspiels seit 1530 (s. oben S. 255) bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts liegt bis jetzt noch Dunkel gebreitet. Die drei Namen J. Titelouze (gest. 1633 zu Rouen), H. du Mont (gest. 1684 in Paris) und H. de la Barre (gest. 1677), welche M. Seiffert[1]) anzuführen vermag, sind nicht viel mehr als Namen, da sich nur wenige kleine Stücke (Allemanden) ihrer Feder erhalten haben. Man darf an der Vermutung festhalten, daß während dieser Zeit das Clavecin in Frankreich noch nicht die Beliebtheit und Verbreitung besaß wie später, daß es vielmehr lange hinter der über alles geschätzten Laute hat zurücktreten müssen. Erst mit **A. de Chambonnières** (Champion), Clavecinist Ludwigs XIV., gest. 1670, erscheint ein Meister, dessen Lebenswerk — zwei Bücher *Pièces de clavecin* (1670)[2]) — erkenntlich vor uns liegt und ein Urteil über den Stand der Klaviermusik zur Zeit des höchsten Glanzes der französischen Monarchie gestattet. Diese französische Klaviermusik bewegt sich insofern in engeren Grenzen als die gleichzeitige italienische und deutsche, als sie sich fast nur auf die Suite beschränkt, weder grandiose Tokkaten oder Ricercars, noch ausgedehnte Choral- oder Liedbearbeitungen kennt und auch technisch,

[1]) Geschichte der Klaviermusik, I.
[2]) Über Neudrucke vgl. unten S. 621, Anm. 2.

so etwa im Vermeiden glänzenden Passagenspiels, eine besondere Stellung einnimmt. In dieser Beschränkung freilich ist einzig Dastehendes geleistet worden. Wir haben da geistreiche Musik im besten Sinne des Worts, voller Grazie und Liebenswürdigkeit, überraschend durch feine Pointen des Rhythmus und der Harmonie; Musik, die mit ihren Schnörkeln und Ausbiegungen, Trugschlüssen und breitspurigen Kadenzen eine treffliche Ergänzung bildet zu dem, was Barock und Rokoko in Frankreich auch in anderen Künsten schufen. Sie wendet sich weniger an eine grosse Gemeinde, als an ein Kennerpublikum, wirkt am besten im Salon, nicht in Sälen, und ist durchweg auf intimen Musikgenuss abgestimmt. Chambonnières wurde Lehrer einer stattlichen Künstlerschar, unter der sich Spieler wie Hardelles, d'Anglebert, le Bègue, die drei Couperins befanden. Seine *Pièces* sind, wie nicht anders zu erwarten, Tanzstücke, und zwar zu Suiten angeordnet mit der gewöhnlichen Folge Allemande-Courante-Sarabande. Jeder Satz trägt ein besonderes Kennwort z. B. La Villageoise, La Rare, L'entretien des Dieux, Les Baricades usw., Titel, die zum Teil nichts anderes als galante Dedikationsmarken, zum Teil aber auch mythische oder allegorische Anspielungen auf den ernsten oder scherzhaften Inhalt sind, Programmtitel also, wie man ihnen bereits lange vorher in der deutschen und französischen Suite, insbesondere für Laute begegnet. Aus dem Lautensatz ist denn auch Chambonnières' Klaviersatz hervorgewachsen. Ihm entnahm er nicht nur einen großen Vorrat jener sogenannten *agréments* (Verzierungen), die für die altklassische Klaviermusik Frankreichs so bezeichnend sind [1]), sondern auch technische Details, z. B. das typische Zerlegen der Schlußakkorde in eine Art Arpeggio und das Einstreuen vollgriffiger Akkorde in den sonst streng gleichstimmig gehaltenen Satz. Solche Entlehnungen oder Übertragungen waren gerechtfertigt durch die nicht zu verkennende Verwandtschaft der Laute mit dem Clavecin, das im Grunde nur eine technisch voll-

---

[1]) Eine vortreffliche Zusammenfassung dessen, was die Zeit Lullys im Punkte instrumentaler Agréments forderte, findet sich in dem bereits oben (S. 580) erwähnten Gambenlehrbuch *Traité de la Viole* (1687) von Jean Rousseau, das einen Neudruck mit Übersetzung wohl verdiente. Der Inhalt ist geeignet, das Verständnis für die Ausführung auch der Klavier-Agréments zu erhöhen. Rousseau bespricht nacheinander die Manieren: *La cadence avec* und *sans appuy, le port de voix, le martellement, l'aspiration, la cheute, la double cadence, la cadence finale, le battement, la langueur, la plainte*, und erklärt deren spezifischen Ausdruckscharakter.

kommenere Anwendung des Prinzips gerissener Saiten darstellte. Ähnlich wie in der Lautenmusik entsprangen auch in der Clavecinmusik die Verzierungen (Mordente, Triller) zunächst der Notwendigkeit, gewisse schnell verfliegende Klänge markiger hervorzuheben oder zu betonen. Darüber hinaus sind sie freilich sehr bald zu wirklichen und wichtigen Ausdruckselementen geworden, deren Nichtbeachtung der Musik einen beträchtlichen Teil ihrer Zierlichkeit und Eleganz rauben würde. Diese Verwandtschaft mit dem Lautensatz hat der französische Klaviersatz Jahrzehnte hindurch bewahrt. Im übrigen trägt jeder der genannten Meister hinsichtlich der Technik oder Formbehandlung seine eigenen Züge. So bereicherte Louis Couperin (1630—1665) die Suite um eine Art Ouverture, Prélude genannt; Le Bègue flicht in Mollsuiten Dursätze ein, durchbricht also die für die Suite bisher geltende Einheit der Tonart, während d'Anglebert gelegentlich Bühnentänze aus Opern Lullys einschiebt, also wieder engeren Anschluß an die Heimat der Suite, Oper und Ballet, sucht, was bei dem aus Bachs Biographie bekannten Louis Marchand dann zu einer Abkehr von der feinen polyphonen Arbeit der Älteren und zu einer gewissen Verflachung, zu einer kunstlosen „Galanterie" führt. Übergehen wir den als Orgelspieler geschätzten Louis Nicolas Clerambault (1676—1749), der 1703 ein Buch Klavierstücke, 1710 ein solches mit Orgelstücken erscheinen ließ, so treffen wir in **François Couperin** auf einen Meister, den seine Nation selbst mit dem Beinamen „le grand" vor allen anderen auszeichnete. Er war der bedeutendste der verzweigten Familie der Couperins, Sohn des Charles Couperin (Organist an St. Gervais in Paris) und Neffe des obengenannten Louis Couperin, 1668 in Paris geboren, Organist an St. Gervais und Hoforganist Ludwigs XIV., nach langen Jahren der Kränklichkeit 1733 gestorben. Er hinterließ ein bedeutendes Schulwerk für Klavier, *L'art de toucher le Clavecin,* Paris 1716, in dem auf gründliche und geistreiche Weise die Elemente dieser Kunst abgehandelt wurden [1]), und vier Bücher *Pièces de Clavecin,* Paris 1713, 1717, 1722, 1730 [2]). Unter Couperin hat die französische Klaviersuite (bei ihm „Ordre" genannt) ihre idealste Gestalt angenommen. Seine Größe liegt nicht so sehr darin, daß er die Bestrebungen seiner Vorgänger, die Form äusser-

---

[1]) S. oben, S. 263.

[2]) Neuausgabe von Brahms und Chrysander.

lich zu erweitern, fortsetzt, als darin, daß er den Inhalt der Sätze vertieft und (vom dritten Buche an) ihren Zusammenhang mit dem Tanz als solchem ganz löst. Er macht die Tanzformen zum Gefäß so subjektiver Empfindungen, legt so viel Stimmung hinein, dass ihre ursprüngliche Bedeutung fast ganz verschwindet und nur poetische Charakterstücke übrig bleiben, die man als „Tonbilder" oder „Lieder ohne Worte" bezeichnen könnte. Es sind entweder Augenblicksstimmungen, mit schneller Hand aufs Papier gezaubert, Eindrücke, die das Leben des Tages hervorbringen, oder Bilder, Szenen, Situationen aus der Wirklichkeit — kurz Programmusik in wirklichem oder in übertragenem, idealem Sinne. Hier schildert er den Eindruck eines blühenden Obstgartens, dort das Spiel der Schmetterlinge, hier einen Pilgerzug, dort ein Fest der Minstrels mit Bären- und Affentänzen, hier das Gefühl eines Glücklichen, dort das eines Traurigen, hier wird das Rauschen des Bachs, dort das Klappern der Windmühle zum anregenden Motiv —, alles im Rahmen kleiner, wunderbar wie mit Silberstift gezeichneter Idyllen. Dazu kommen beliebte Charakterporträts wie La Majestueuse, La Galante, La Terpsichore, La tendre Fanchon, oder empfindsame Affektschilderungen: Les Regrets, Les Langeurs tendres, Les Charmes, Les Sentiments usw. Im Vorwort zum ersten Buche hat sich Couperin selbst über seine Absichten bei der Abfassung der Stücke ausgesprochen. Er sah voraus, daß die Suite in den Zustand einer Erstarrung geraten würde, falls nicht der belebende Hauch einer aus Natur- oder Menschenbetrachtung geschöpften geistigen Verinnerlichung die überkommenen Formen erneue. Hierin ist er weiter gegangen als seine Vorbilder. Dass er nicht auch noch die allerletzte Konsequenz zog und den Rahmen des kleinen Genrebilds mit dem größeren der Sonate vertauschte, lag an der zunächst noch zu mächtigen Tradition im französischen Klavierspiel, auch wohl an der Eigenart französischen Musikgeistes überhaupt. Mit dem berühmten Bonmot des Fontenelle: „Sonate, que me veux-tu?" ist das Verhältnis der Franzosen zu der nicht tanzmäßig gearteten und nicht malenden Musik gekennzeichnet; es wurde vermutlich ausgesprochen in bezug auf Violin- oder Triostücke, in denen die italienische Sonatenform in Frankreich viel früher Einzug hielt als in der Klaviermusik. — Klaviertechnisch stehen Couperins Stücke auf einer Höhe, zu der selbst Bach und Händel verehrend aufblickten. Die Möglichkeiten, aus dem Clavecin geradezu „Farbenklänge" herauszulocken, es jeder, auch der feinsten

Ausdrucksnuance zugänglich zu machen, sind von Couperin so erschöpft worden, daß das ihm folgende Cembalozeitalter ihn im Rahmen der Suite nur ausnahmsweise übertreffen konnte. Deutsche wie Ph. Em. Bach oder Telemann sind nirgends so geistreich wie dort, wo sie sich Couperin zum Muster nahmen, und eine große Zahl Bachscher Suitensätze sind vom Geiste Couperins inspiriert. Couperins Nachfolger und begabte Zeitgenossen: Jean François Dandrieu, François d'Agincourt, Claude Daquin, sie alle standen mittelbar oder unmittelbar unter seinem Bann und haben einzelne Seiten seiner Kunst weiter ausgebaut. Nur einer kam nach ihm, dessen Stücke fast alle in gleichem Feuer funkeln: **Jean Philippe Rameau.** Die Fäden, die Rameaus Lebenswerk mit der Zukunft verbinden, liegen allerdings mehr im Gebiete der Opernkomposition (S. 498) und der Theorie (S. 625). Als Klavierkomponist war er weniger revolutionär als konservativ. Abgesehen von einer bereits im Jahre 1706 erschienenen Suite, steht er in den *Pièces de Clavecin* von 1724, 1736, 1741 auf dem Boden der „Ordres" von Couperin[1]). Dabei aber ist ein starker Einschlag von italienischer Klavierkunst (Dom. Scarlatti) nicht zu verkennen. Er äußert sich in einer gelegentlichen Erweiterung der Form nach der Richtung der italienischen Sonate hin, ferner in einem breiteren Zuge der Thematik und einer zuweilen schon orchestral anmutenden Vollgriffigkeit des Satzes, Eigenheiten, die auf seine Beschäftigung mit der Oper hindeuten. Auch ein gewisser kecker, frischer, ins Große gehender Zug der Klavierstücke mag hiermit zusammenhängen. Im übrigen belebt sie derselbe Geist, dieselbe Anmut, derselbe Sinn für die intimsten Wirkungen des Instruments wie die Arbeiten seines berühmten Zeitgenossen. Nächst Couperin verdanken die Franzosen Rameau auch die ersten nationalen Klavierkonzerte, *Pièces de clavecin en concerts* (1741). Couperin ließ im 3. Buche seiner *Pièces* (1722) vier „Concerts royaux" für Klavier mit Begleitung von Violine (Flöte, Oboe) erscheinen. Rameau folgte ihm. Es sind das freilich keine Konzerte nach italienischem oder deutschem Muster, sondern im Grunde drei- oder viersätzige Ordres, in denen das Klavier als herrschendes Instrument unter Assistenz von zwei oder drei Streich- oder Blasinstrumenten hervortritt, köstliche, zündende Stücke voll feiner

---

[1]) Vollständiger Neudruck im 1. Bande der von Saint-Saëns und Malherbe besorgten Gesamtausgabe.

Klangwirkungen[1]). Unter den einzelnen Sätzen erscheinen viele, die auch als selbständige Klavierstücke bekannt sind, wie denn überhaupt Rameau eine ganze Anzahl anderer ebenfalls in Form von Kammermusik (d. h. mit obligaten Instrumenten) in den Hofkonzerten (Concerts royaux) zur Aufführung gebracht hat. Hier liegen die Anfänge der modernen Kammermusik mit Klavier vor, die sehr bald von anderen fortgesetzt werden sollten (Schobert). Mit Rameau hatte vorläufig das französische Klavierspiel seinen Höhe- und Wendepunkt erreicht. Was über ihn hinausliegt, tritt auf Jahrzehnte hin musikgeschichtlich nicht in den Vordergrund. Mit dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Stilumschwung erscheinen auch in der französischen Klaviermusik neue Ideale, gefördert namentlich durch akklimatisierte Deutsche wie Schobert, Hüllmandel, Edelmann, Eckardt und andere ausländische Gastvirtuosen.

Das Klavierspiel in England begab sich, nachdem die Zeit der Virginalisten vorüber war (S. 261), im Laufe des 17. Jahrhunderts mehr und mehr der Selbständigkeit und wurde von französischen und italienischen Einflüssen unterjocht. Auch der selbständigste unter den späteren Meistern, Henry Purcell (S. 512) schließt sich der Klavierkunst des Auslandes an[2]). Mit dem Eindringen der italienischen Oper und Konzertmusik um 1710 wurde das Nationale im englischen Musikstil vollends verwischt. Händel gab den Ton an und löschte mit seinen Klavierstücken bis auf wenige Reste die Traditionen der alten Virginalisten aus. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts macht England wieder im Klavierspiel von sich reden, freilich nicht wegen großartiger Leistungen ein-

---

[1]) Die Originale finden sich im 2. Bande der genannten Gesamtausgabe. Eine Ausgabe im Arrangement für zwei Klaviere von H. Riemann in der Ed. Steingräber.

[2]) Abgesehen von den bereits im Text angeführten Denkmäler- und Gesamtausausgaben liegen Neudrucke älterer Klaviermusik in großer Zahl vor. Die beste Auskunft erteilt das „Handbuch der Klavierliteratur von 1450 bis 1830" von Ad. Prosniz (1887), soweit es sich um Neudrucke handelt, die bis 1887 erschienen sind, während die „Führer durch die Klavierliteratur" von Breslaur, Köhler, Eschmann-Ruthardt nur die spätere klassische Klaviermusik mit berücksichtigen. Einige der wichtigsten neueren Anthologien mögen genannt sein: A. Farrenc, Trésor des pianistes (seit 1861; 20 Bände); A. Méreaux, Les clavecinistes de 1637 à 1790 (seit 1867; 3 Bände mit einem historischen Einleitungsbande); ferner Sammlungen unter den Titeln „Alte Klaviermusik", „Alte Meister des Klavierspiels" usw. von E. Pauer (Breitkopf & Härtel; Augener & Co.), L. Köhler (Litolff), H. Riemann (Steingräber), W. Niemann (Peters) u. a. Dupont-Sandré (Ecole de piano; Breitkopf & Härtel). — Jeder bedeutendere Musikverlag des In- und Auslandes führt auch mehr oder weniger umfassende Sammlungen alter Orgelmusik; hervorragend darunter sind Commers Musica sacra, Sammlungen der besten Meisterwerke für die Orgel, Körner, Der Orgelvirtuos, Ritters „Orgelfreund", „Orgelarchiv" (mit C. F. Becker) und der 2. Band seiner „Geschichte des Orgelspiels", E. v. Werras Orgelbuch I, II, K. Straube, Alte Meister des Orgelspiels, endlich die groß angelegte und umfassende Sammlung von A. Gauss.

heimischer Talente, sondern wegen des Wirkens bedeutender Klaviermeister des Auslandes, voran Joh. Christian Bach, Abel, Clementi. — Eine Geschichte des englischen Orgelspiels von den Zeiten der großen Organisten Marbeke, Tallis, Bird an bis hin zu Händel fehlt bis jetzt noch. Trotz des Mangels einer umfassenden und bedeutsamen Literatur für dieses Instrument ist anzunehmen, daß auch während dieser Jahrzehnte das Orgelspiel in England niemals vernachlässigt wurde, spielt doch zum mindesten seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart die Orgel im kirchlichen Leben Englands eine hochbedeutsame Rolle.

Treten wir von der musikalischen Praxis des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in das Gebiet der musikalischen Theorie über, so begegnen hier nicht minder große Namen und bedeutende Leistungen. Das Aufkommen der Oper, das rapide Umsichgreifen der konzertierenden Musik, das instrumentale Solospiel und allmähliche Zurücktreten des a cappella-Stils, alles das zog Fragen theoretischer oder ästhetischer Natur nach sich, die erst auf Grund eingehender Erwägungen und Diskussionen beantwortet werden konnten. Nicht zum wenigsten bereitete es Schwierigkeit, an die Stelle absterbender älterer Theorien, deren Geltung durch das Vorwärtsdrängen der Praxis ins Wanken geraten war, neue zu setzen, die dieser besser entsprachen. So war z. B. die Solmisationslehre (S. 60) im 16. Jahrhundert auf einen Punkt gekommen, der ihr Weiterbestehen in Frage stellte. Mit der Einführung des h (si) als siebente Silbe war ihr Schicksal besiegelt; sie zerfiel langsam und verschwand am Anfange des 18. Jahrhunderts ganz. Ebenso ging es der Lehre von den Kirchentonarten. Auch diese verlor im 17. Jahrhundert mehr und mehr ihre Bedeutung als Mittelpunkt der Theorie (vgl. noch Glarean, oben S. 170), und immer stärker trat der Dur- und Moll-Gedanke hervor, der in der volkstümlichen Musik nie aufgehört hatte, bestimmend zu sein. Noch einschneidender aber war die Veränderung, die die Theorie durch das Auftauchen der Generalbaßpraxis erlitt. Während die Zeit vorher die Theorie der Komposition auf das Verbinden selbständig geführter Stimmen beschränkte und das Akkordische nur so weit selbständig behandelte, als es sich aus eben dieser Verbindung obligater Stimmen ergab, rückt nunmehr im Gefolge des Generalbasses das akkordische Denken in den Mittelpunkt. Erst jetzt wird eine „Lehre von den Akkorden" möglich und notwendig. Denn der Generalbaß als solcher (S. 310) war nichts anderes als ein abgekürztes Verfahren, Dreiklangsfortschritte anzuzeigen, und der Generalbaßspieler hatte nichts anderes zu tun, als gemäß den über die Stimme gesetzten Ziffern und

nach den Regeln vernünftiger Stimmverbindung immerfort Dreiklänge (oder deren Umkehrungen, bzw. Vierklänge) zu spielen. Auf diese Weise wurde das Gefühl für akkordliches Fortschreiten und für alle Erscheinungen, die damit verknüpft waren, außerordentlich gefördert. Aber wenn auch gleich anfangs die Konsequenzen der neuen Lehre mit Scharfsinn erkannt wurden, eine völlige Durchdringung des von ihr eroberten Gebietes konnte erst im Laufe von Jahrzehnten zum Abschluß kommen.

Die ältesten gedruckten Anweisungen zum Generalbaßspielen beschränken sich durchschnittlich auf einige Regeln für die Anwendung der gewöhnlichen Akkorde, auf Angabe und Erklärung der Zeichen, Einrichtung der Lagen und Griffe, des allgemeinen Verhaltens des Akkompagnements zur Prinzipalstimme usw. Zu erwähnen sind solche von Agostino Agazzari[1]), Michael Prätorius, Johann Staden[2]), Heinrich Albert, Wolfgang Ebner, Galeazzo Sabbatini (1628). Nach und nach erweiterte sich die Generalbaßlehre zu einer umfassenden und gründlichen, zuweilen mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit behandelten Darstellung alles dessen, was zum harmonischen Satze und zu richtiger Stimmführung überhaupt (mit Ausschluß des Kontrapunkts) gehört. Besonders deutsche Tonlehrer waren es, durch die die Generalbaßtheorie diese Umfänglichkeit und wissenschaftliche Durchbildung gewann. Einige von ihnen verdienen genannt zu werden. Ein beliebtes Lehrbuch z. B. war der „Grund-richtige, kurtz, leicht und nöthige Unterricht der musicalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den Generalbaß tractiren und componiren lernen soll" (Ulm 1687) des aus Breslau gebürtigen, in Württemberg angestellten **Daniel Speer,** ein Buch, das auch nach anderer Richtung hin (s. oben S. 262) wertvolle Aufschlüsse gibt. Bekannter ist der auch um Temperatur und Orgelwesen verdiente **Andreas Werckmeister,** geb. 1645 zu Bennikenstein, ein wackerer Mann, tüchtiger Organist und guter Lehrschriftsteller, dessen „Nothwendigste Anmerkungen und Regeln,

---

[1]) Auf seine oben (S. 313) erwähnte Abhandlung „Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto", 1609 erschienen, wird von Späteren vielfach Bezug genommen. Ein Abdruck derselben nebst anderen Generalbaßanweisungen der ersten Jahrzehnte erfolgte durch O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, 1910 (Anhang).

[2]) In seiner „Kirchenmusic Ander Theil" zu 1—7 Stimmen, Nürnberg 1656 (am Schlusse des *Bassus ad Organ.*) steht ein „Kurtzer und einfältiger Bericht für diejenigen so im *Basso ad Organum* vnerfahren".

wie der *Bassus continuus* oder Generalbass wohl könne tractiret werden" zuerst 1698 im Druck erschienen. Er gehört mit zu den ersten, welche die Lehre von der „Umkehrung der Akkorde" (1687) begründen halfen. Werckmeister starb 1706 als Organist an der Martinikirche zu Halberstadt und Inspektor des gesamten Orgelwesens im gleichnamigen Fürstentume. Gleichzeitig schrieb **Wolfgang Caspar Printz,** zu Waldthurn 1641 geboren, Schüler des guten Nürnberger Organisten Wilhelm Stöckel. Vom Generalbaß handelte er zwar nur gelegentlich, doch sind seine Schriften sonst bemerkenswert. Es gehören darunter „*Phrynis Mitilenaeus* oder Satyrischer *Componist*", zuerst in zwei Teilen in Quedlinburg und Sagan 1676—77, dann erweitert in drei Teilen in Dresden und Leipzig 1696 erschienen. Es werden darin die wesentlichsten zur Komposition gehörenden Dinge abgehandelt und „vermittelst einer Satyrischen Geschicht, die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen *Componisten* höflich dargestellet". Seine *Exercitationes de Concordantiis singulis* (1687 bis 1689) beschäftigen sich in acht Abhandlungen und einer Vorrede mit der Natur und dem Gebrauch des Unisonus, der Oktav, Quint und Quart, grossen und kleinen Terz und Sext. Auch als Musikhistoriker hat Printz Verdienste; seine „Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst", Dresden 1690, ist nicht nur die erste in deutscher Sprache erschienene Musikgeschichte, sondern überhaupt für seine Zeit ein sehr achtbares Werk. — Vom Generalbaß und der Begleitung handeln ferner Francesco Gasparini (1683) in seinem *L'Armonico pratico al Cimbalo* (S. 436) und Friedrich Erhard Niedt in der „Musikalischen Handleitung" usw. in drei Teilen. Der erste (Hamburg Teil 1700, 1710) handelt vom einfachen Generalbaß; der zweite (1706 und von Mattheson 1721 neu und vermehrt hrsg.) enthält eine Anweisung, „wie man aus einem schlechten [schlichten] *General*-Bass allerley Sachen, als *Praeludia, Ciaconen, Allemanden* etc. erfinden könne"; der dritte nachgelassene und von Mattheson 1717 zum Druck beförderte Teil handelt vom Kontrapunkt, Kanon, Choral, Rezitativstil, von Motetten und Cavaten. Vor anderen weniger Bedeutenden zeichnete sich Johann Mattheson mit seiner „Grossen Generalbaßschule" (Hamburg 1731) und „Kleinen Generalbaßschule" (1735; erstere unter dem Titel „Exemplarische Organisten-Probe" schon 1719) aus. Die erste Autorität in Sachen des Generalbasses aber war der kursächsische Kapellmeister **Johann David**

Heinichen, 1683 bis 1729, ein wegen seines Wissens hoch angesehener Musiker (S. 469); sein hierher gehörendes berühmtes Werk kam zuerst 1711, dann bedeutend vermehrt und umgestaltet unter dem Titel *Der General-Baß in der Composition* 1728 zu Dresden heraus. So viele Generalbaßbücher auch später noch erschienen, im wesentlichen bringt Heinichens Werk diesen Gegenstand in seiner älteren Form zum Abschluß, und die neuere Harmonielehre beginnt sich zu entwickeln. Es vereint äußerste Gründlichkeit mit großer, durch ungezählte praktische Beispiele unterstützter Anschaulichkeit und kann allen, die über das Thema Belehrung suchen, als zuverlässigster Führer empfohlen werden. Ein selbständiges Harmoniesystem aber, in dem die Akkorde aus einem einheitlichen Grundprinzip entwickelt werden, stellte erst **Jean Philippe Rameau** auf. Sein erstes, für die ganze spätere Entwicklung der Harmonielehre hochwichtiges Werk erschien im Jahre 1722 in Paris bei Ballard unter dem Titel *Traité de l'harmonie, réduit à ses principes naturels, divisé en IV livres,* und als Einführung dazu folgte vier Jahre später *Nouveau système de musique théorique.* In diesen Schriften ist der Versuch gemacht, ein System der Harmonie aufzustellen, in dem die Beziehungen der Töne zu einander und ihre Verbindungen zu Intervallen und Akkorden aus einem gemeinsamen Grundsatze hergeleitet werden. Basis des Rameauschen Systems ist die Sympathie (das Mitklingen) der Töne, und aus dieser akustischen Erscheinung erklärt er, den Terzenaufbau als Grundlage aller Akkordbildungen annehmend, die Entstehung der drei-, vier- und fünfstimmigen Akkorde, des Dreiklangs, Septimenakkords und Nonenakkords; vom Dreiklang und Septimenakkord leitet er dann die Umkehrungen (Sext-, Quartsextakkord usw.) ab, gesteht aber dem die Grenzen der Oktav überschreitenden Nonenakkorde mit ganz richtiger Einsicht keine Geltung als Stammakkord, mithin auch keine Umkehrungen zu. Dieser terzenweise Aufbau der Akkorde und das Umkehrungssystem sind bis auf die Gegenwart der Kern der Akkordlehre geblieben; Marpurg[1]) und Kirnberger[2]) fußen zum großen Teil auf Rameaus System. Indem dies aber bei ihm selbst durch Verworrenheit der Darstellung und manche ungeklärte Versuche, die ganze Kunst

[1]) Handbuch bei dem Generalbasse, Berlin 1756, 2. Aufl. 1762.

[2]) Die Kunst des reinen Satzes, Berlin u. Königsberg 1774—79.

der Harmonie auf Naturprinzipien zurückzuführen, verdunkelt und entstellt erscheint, bot es manchen Gegnern Blößen zu Angriffen[1]. Das veranlaßte den berühmten Mathematiker d'Alembert (1717 bis 1783), Mitglied verschiedener Akademien der Wissenschaften, das System des Rameau in eine geordnete und knappe Darstellung zu bringen[2]. In Deutschland griff insbesondere der württembergische Kammermusikus Joh. Friedrich Daube Rameaus Gedanken auf; in dem 1756 erschienenen Buche „Der Generalbaß in drey Accorden" stellte er „Akkord des Grundtons" (Dreiklang), den des „vierten Intervalls" (Quintsextakkord) und den des „fünften Intervalls der Tonart" (Septimenakkord) als diejenigen hin, welche „alle anderen, sowohl Kon- als Dissonanzenaccorde, die nur im Generalbaß vorkommen mögen, entfalten." Auch der große Geiger Giuseppe Tartini hat sich mit Aufstellung eines Harmoniesystems beschäftigt, und zwar auf Grundlage des unter dem Namen *Kombinationston* oder *Tartinischer Ton* bekannten akustischen Phänomens[3]. Doch ist diese Erscheinung für den betreffenden Zweck ungeeignet, es kam nichts dabei heraus; Tartini war ein besserer Musiker als Rechenmeister[4].

---

[1]) Unter andern auch Mattheson, der in seiner Kleinen Generalbaßschule, Hamburg 1735, S. 221 Anm. übertreibend sagt: „Man findet überhaupt in dieses Clermontischen Organistens Werken wol tausend Centner unverdrossener Arbeit und vorsetzlicher Klauberey; fünff hundert Stein mühseeliger Grillen und Sonderlings-Fratzen; etwa drey Pfund eigener Erfahrung, Hörsagen ungerechnet; zwo Untzen gesunder Urtheils-Krafft; und kaum ein Quintlein guten Geschmacks."

[2]) Diese verdienstvolle Arbeit erschien unter dem Titel *Elémens de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau eclaircis, developpés et simplifiés par d'Alembert* etc., zuerst 1752. Die erste deutsche Auflage gab Marpurg ins Deutsche übersetzt mit Anmerkungen unter dem Titel „Hrn. d'Alembert's systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Hrn. Rameau" im Jahre 1757 heraus.

[3]) Es ist ein Ton, der sich aus den in gewissen Zeiträumen zusammentreffenden Wellenzügen zweier oder mehrerer höherer Töne als ein dritter tieferer in der Luft bildet. Den Namen Tartinischer Ton führt er nicht ganz mit Recht, da schon Georg Andr. Sorge dieses Phänomen in seinem „Vorgemach der musikalischen Komposition" 1745, I. 12 erklärt; der Franzose Romieu soll es schon um 1743 gekannt haben; 1751 gab er der Akademie der Wissenschaften Nachricht davon (*La Borde, Essai* III, 664 f., wo ein Auszug aus seiner davon handelnden Schrift *Nouvelle découverte de sons harmoniques graves* usw. gegeben ist). Tartinis *Trattato di Musica seconda la vera scienza dell' armonia*, worin davon die Rede ist, erschien erst 1754 *(Padova)*.

[4]) Eine umfassende Darstellung des Theoriegebäudes von Rameau und dessen Zusammenhangs mit früheren Lehren (Zarlino u. a.) hat H. Riemann in seiner „Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert" (1898) gegeben, auf die hier verwiesen werden muß.

Alle diese älteren Schriften behandeln die Lehre von den Akkorden nur in Beziehung auf ihre Anwendung und richtige Verbindung beim Akkompagnement, also in der Praxis des Begleitens, während sich die Lehre vom Kontrapunkt (Kompositionslehre) mit den Akkorden nur insofern beschäftigte, als sie aus dem Zusammentreffen der Intervalle verschiedener gleichzeitig erklingender Melodien entspringen. Die Generalbaßlehre hatte es also mit der Musik in vertikaler Richtung, die Kontrapunktlehre mit der Musik in horizontaler Richtung zu tun. Es ist klar, daß das Auseinandergehen der Theorie in diese beiden gegensätzlichen Anschauungsweisen keine glücklichen Verhältnisse zeitigen konnte, daß also z. B. Schüler, die die Generalbaßlehre absolviert hatten, noch lange keine Kontrapunktisten nach Art der Alten zu sein brauchten. Da nun der Generalbaß als „wahres Fundament" der Komposition gepriesen und die Aneignung seiner Geheimnisse gemeinhin als ausreichend für Komponisten angesehen wurde [1]), so mußte es zu einer Literatur kommen, die nichts weniger als auf die Grundsätze der alten Kontrapunktiker gebaut war, sich vielmehr rein akkordisch dahin bewegte und den Hauptwert auf einseitige Entfaltung des Melodischen in der Oberstimme legte. In der Tat zeigt z. B. die Literatur der neapolitanischen Oper, zeigen Lied, Sonate und Solomusik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein solches Vorwiegen des rein Melodischen, ja die von Frankreich ausgehende Musikästhetik seit 1740 stellte geradezu den Grundsatz auf, daß nur rein melodische, generalbaßbegleitete Musik die wahre Musik, jegliche Kunst des Kontrapunkts aber vom Übel sei (vgl. Rousseaus berühmte „Lettre sur la musique française", 1753). Indessen starben die Männer keineswegs aus, die auf alten Traditionen weiterbauten und gerade die Beherrschung des höheren Kontrapunkts als das Ziel aller Ausbildung ansahen. Drei Künstler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind es insbesondere, denen die Lehre vom strengen Satze und den verschiedenen Gattungen des einfachen und künstlichen Kontrapunkts, die Fixierung des Regelwesens und eine geordnete systematische Darstellung gemäß der

---

[1]) Vgl. z. B. G. A. Sorge, „Vorgemach der musicalischen Composition oder ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxim (!) hinlängliche Anweisung zum Generalbaß, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniss aller in der Composition und Clavier vorkommenden Grund-Sätze und wie mit denenselben Natur-, Gehör- und Kunst-mässig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen, sondern auch in der Composition selbst wichtige und gegründete Profectus machen kann", 3 Teile, 1745—47.

neueren Praxis zu danken ist: zwei Italiener, Berardi und Bononcini, und ein Deutscher, Fux. **Angelo Berardi** von S. Agata war 1681 Kapellmeister am Dom zu Spoleto, darauf Kanonikus an der Stiftskirche zu Viterbo und 1693 Kapellmeister an der Basilika Santa Maria in Trastevere. Sein wichtigstes Werk sind die *Documenti armonici,* 1687 zu Bologna gedruckt[1]). Er handelt in seinen Schriften sehr gelehrt von den verschiedenen Gattungen des Kontrapunkts, des Kanons und der Fuge, treibt aber die Künstlichkeit oft zu weit und fordert von der Schreibart eine Strenge, wie sie bei unseren erweiterten Tonfortschreitungen und -verbindungen gar nicht mehr eingehalten werden kann[2]). **Giovanni Maria Bononcini** (der ältere, Vater des Marc'Antonio und Giovanni), geboren zu Modena 1640, Kapellmeister an S. Giovanni in Monte zu Bologna, aber schon im 38. Lebensjahre gestorben, steht mit seiner Lehre unserer Zeit bereits näher. Sein Lehrbuch *Musico prattico* erschien zu Bologna 1673 und in zweiter Ausgabe 1688; den zweiten Teil desselben gab Paul Treu zu Stuttgart 1701 in deutscher Übersetzung heraus. Es handelt im ersten Teil von den Konsonanzen und Dissonanzen, vom Takt und anderen allgemeinen Dingen; im zweiten vom Kontrapunkt, von der Imitation, Fuge usw. Auch dieses für den Aufbau der Theorie des Kontrapunkts ehedem wichtige Werk ist für die heutige Praxis so gut wie entwertet worden durch das berühmte und bis heute oft noch maßgebende Lehrbuch des **Johann Joseph Fux** (S. 385): *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem Musicae regularem* usw., zu Wien 1725 auf kaiserliche Kosten würdig in Folio gedruckt und mit einem die Krönung eines Meisters durch Apollo auf dem Parnaß darstellenden schönen Titelkupfer geschmückt. Es ist in Gesprächsform und in lateinischer Sprache abgefaßt. Im Jahre 1742 erschien es zu Leipzig durch Lorenz Mizler ins Deutsche übersetzt, nachher noch in italienischer, französischer und englischer Sprache. Noch gegenwärtig bildet es, wenn auch natürlich nicht überall in der ganzen Strenge seines an die Tonarten des 16. Jahr-

---

[1]) Andere seiner Schriften sind: *Ragionamenti musicali,* Bologna 1681; *Miscellanea musicale,* 1689; *Arcani musicali,* 1690; *Il Perche musicale,* 1694.

[2]) Als Vorgänger Berardis kann der ebenfalls in Bologna wirkende Lorenzo Penna genannt werden mit seinem Lehrbuch „Li primi albori musicali" (1672); es handelt in drei Büchern „del Canto Figurato; del Contrapunto; delli Fondamenti per suonare l'Organo sopra la parte". Über die den strengen Kontrapunkt pflegende bologneser Kirchenmusikschule s. oben S. 361 ff. und 447 ff.

hunderts anknüpfenden Regelwesens die Grundlage eines soliden Unterrichts im Kontrapunkt[1]).

Den Spuren dieser drei Theoretiker folgen im 18. Jahrhundert andere, nicht minder gelehrte und von großem Einfluß auf die Praxis. Zwei dieser Tonlehrer, Italiener, haben keine eigentlichen Systeme aufgestellt, sondern nur Erklärungen von Tonsätzen guter Meister gegeben, nämlich Giuseppe Paolucci in seinem 1765—72 in drei Bänden erschienenen Werke *L'Arte pratica di Contrappunto,* und der grundgelehrte Franziskaner **Giambattista Martini** (Padre Martini), dessen praktischen Wirkens bereits oben (S. 447) gedacht wurde. Sein hierher gehöriges berühmtes, der Anlage nach der *Arte pratica* des Paolucci ähnliches Werk *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto,* 2 Bände, Bologna 1774—75, enthält einen Schatz an Mustertonsätzen und Belehrung[2]). Noch zwei andere, mit Fux die größten deutschen Tonlehrer des 18. Jahrhunderts, haben die Theorien vom Generalbaß, von der Harmonie und der gesamten höheren Setzkunst in geordnete Systeme gebracht: **Friedrich Wilhelm Marpurg,** 1718—95, zuletzt Lotteriedirektor zu Berlin, und **Johann Philipp Kirnberger,** 1721—83, Sebastian Bachs Schüler, Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preußen. Kirnbergers unter redaktioneller Beihilfe von Joh. Abraham Peter Schulz verfaßtes Hauptwerk ist „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", Berlin und Königsberg 1774—79, die ganze Lehre von der Setzkunst und allen Arten des Kontrapunkts enthaltend. Marpurgs Tätigkeit war noch weitgreifender und einflußreicher; er hat auch geschichtliche Themata bearbeitet und als Kritiker in vieler Beziehung aufklärend und reinigend gewirkt. Innerhalb der Kompositionstheorie ist sein bedeutendstes Werk die „Abhandlung von der Fuge", zu Berlin 1753—54 in zwei Bänden erschienen und nach verschiedenen Auflagen in deutscher und französischer Sprache noch 1843 durch Simon Sechter in Wien neu herausgegeben. Besonders in bezug auf die Instrumentalfuge ist dieses

---

[1]) Der Lehrmethode des Fux folgt noch das zuerst 1862 erschienene, 1901 zum vierten Mal aufgelegte Lehrbuch von Heinrich Bellermann „Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition".

[2]) Seine *Storia della Musica,* 3 Bände, Bologna 1757—81 ist unvollendet geblieben und endet mit der Geschichte der Griechen, enthält aber namentlich in den *Dissertazioni* viel Unterrichtendes. Andere Schriften musik-theoretischen Inhaltes hat er 1733—74 veröffentlicht.

Werk die gründlichste aller bis dahin ans Licht getretenen Bearbeitungen. Weiter ist hervorzuheben sein „Handbuch bei dem Generalbasse", drei Teile, Berlin 1756—58. Außerdem hat er schätzbare periodische Schriften historischen, theoretischen und kritischen Inhaltes hinterlassen [1]) und, wie auch Kirnberger, auf dem Gebiete der mathematischen Musiktheorie und des Temperaturwesens gearbeitet. — Verdienste um die Systematik der Harmonie, den Generalbaß und die Temperatur hat der Lobensteiner Organist Georg Andreas Sorge (1703—78), jetzt fast nur noch bekannt durch seinen Streit mit Marpurg, aus dem dieser allerdings als Sieger hervorging. Die Fülle von Tadel, womit Marpurg ihn überschüttete, war indes nicht durchaus gerechtfertigt, denn sowohl Sorges „Vorgemach der musicalischen Composition" (1745), als auch sein in manchen Punkten gegen Rameau und Marpurg gerichtetes *Compendicum harmonicum* (1760) enthalten neben Unklarem und Verworrenem doch auch viel Richtiges und für ihre Zeit Belehrendes. Außerdem hat er als Schriftsteller über Tonberechnung und Temperatur Gutes geleistet; besonders und mit Recht geschätzt war seine „Anweisung zur Rational-Rechnung" (1749). Ein guter Kopf und wohlunterrichteter Musikschriftsteller war Christoph Gottlieb Schröter, 1699—1782, seit 1732 Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, auch fleißiger Komponist, besonders tüchtig und bewandert jedoch im Fache der Harmonik und Tonberechnung. In den Streitigkeiten zwischen Sorge und Marpurg nahm er für den letzteren Partei, doch kann von seinen verschiedenen, die Harmonie und Temperatur betreffenden Schriften hier nur seine praktisch wichtigste genannt werden: „Deutliche Anweisung zum General-Bass, in beständiger Veränderung des uns angebohrnen harmonischen Dreyklangs" usw., Halberstadt 1772. Auch war Schröter Erfinder eines Hammermechanismus für Klaviatursaiteninstrumente, durch den nicht nur die umständliche und zerbrechliche Bekielung des Cembalo beseitigt, sondern auch die Möglichkeit gegeben war, den Ton durch „Anschlag" beliebig stark und schwach erklingen zu lassen. Dieses neue Hammer-

[1]) „Des critischen Musicus an der Spree erster Band", Berlin 1750 (nicht mehr erschienen; kam in wöchentlichen Nummern zu 1 Groschen heraus und wird jetzt antiquarisch ziemlich hoch bezahlt); die in diesen Blättern mehrfach zitierten wichtigen „Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik", 5 Bde., Berlin 1754—60, und des 5. Bandes 6. und letztes Stück, ebd. 1778. „Kritische Briefe über die Tonkunst", 2 Bände zu 4 Teilen und Band III, Teil 1, Berlin 1760—64 (143 Briefe).

klavier empfing daher den noch jetzt gebräuchlichen Namen Pianoforte. Durch Hebenstreits „Pantalon" zu dieser Erfindung angeregt, baute er schon als Kreuzschüler zu Dresden 1717 ein Modell und legte es 1721 dem Hofe vor. Ausführliche Nachricht darüber mit Abbildungen zweier Modelle gibt er selbst in Marpurgs Krit. Briefen, III, Brief 139, wo er zugleich sein Erfindungsrecht behauptet. Denn zu gleicher Zeit war in Italien Bartolommeo Cristofori (1655—1731) mit einer ähnlichen Erfindung hervorgetreten. Die Akten belegen sogar, daß Cristoforis Pianofortegedanke bereits 1711, also vor Schröters Versuchen, Gestalt angenommen hatte und kurz darauf an die Öffentlichkeit gebracht worden war. Bleibt also die Entdeckung auf seiten der Italiener, so schmälert das die Verdienste des sicherlich unabhängig von Cristofori arbeitenden Deutschen nicht. — Christoph Lorenz Mizler, geb. 1711, Dozent der Mathematik und Musik in Leipzig, gest. zu Warschau 1778, ist bekannt durch die von ihm herausgegebene „Musikalische Bibliothek" (4 Bände, Leipzig 1736—54), die reich an Nachrichten von musikalischen Büchern ist, und durch seine Übersetzung von Fux' *Gradus ad Parnassum*, Leipzig 1742. Einen bekannten, doch nicht sonderlich rühmlichen Namen machte sich Mizler durch seine Idee, die Musik aus rein mathematischen Verhältnissen heraus zu erklären. Er glaubte allen Ernstes, nicht nur die Richtigkeit und Schönheit, sondern auch den idealen Gehalt einer Musik mit Zahlen und Zahlbegriffen ausdrücken zu können, ein Gedanke, zu dem ihn die philosophischen Schriften von Leibniz und Wolf angeregt hatten [1]) und den er mit Geschick anderen, ebenso rationalistisch gesinnten Musikern (z. B. Sorge, Schröter) aufzudringen verstand. Seine verbohrte, den Wert der Phantasietätigkeit leugnende Doktrin findet sich durch ihn selbst und durch Mitglieder der von ihm 1737 gegründeten „Sozietät der Musikalischen Wissenschaften" in manchem Aufsatz der obengenannten „Bibliothek" dargestellt, mußte aber bald den ebenso heftigen wie mit beißender Satire abgefaßten Angriffen Matthesons und anderer weichen. — Wenigstens nicht ungenannt bleiben darf Joseph Riepel wegen seines von 1752—68 in fünf Teilen unter verschiedenen Titeln („Anfangsgründe der musikalischen Setz-

[1]) Bekannt ist der Ausspruch von Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" (Musik ist eine unbewußte Rechenübung der Seele). Vgl. dazu den Aufsatz „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung" in der Zeitschr. der Intern. Musikgesellsch. VIII (1907).

kunst" usw.) herausgekommenen Lehrbuchs der Komposition[1]), das in vielen Punkten vortrefflich ist. Unvergessen sind endlich die Verdienste, die sich der ausgezeichnete Orgelmeister und tüchtige Komponist **Johann Georg Albrechtsberger** (1736—1809) um die Lehre vom Tonsatze erworben hat. Und zwar gewann er mehr als durch seine in manchen Beziehungen immer noch schätzbaren Schriften[2]) Einfluß durch seinen persönlichen Unterricht: viele hervorragende Tonkünstler der nächsten Zukunft (Beethoven, Hummel, Weigl, Preindl, Gänsbacher, Umlauf und andere) waren seine Schüler. Die Schriften von Johann Adolph Scheibe (1708—76), dem kenntnisreichen und scharfsinnigen Tonlehrer und Kritiker, sind im Verlaufe dieses Buches schon mehrfach erwähnt worden (vgl. S. 590 Anm.). Als Kritiker tat sich auch hervor Joh. Friedr. Agricola, der Übersetzer des Tosi (S. 550). Eine Schrift des Berliner Advokaten Christian Gottfried Krause, „Von der musikalischen Poesie", Berlin 1752, reiht sich dem Besten an, was über diesen Gegenstand damals gedacht und geschrieben worden ist. Johann Gottfried Walthers Musikalisches Lexikon, John Hawkins', Charles Burneys und Johann Nikolaus Forkels musikhistorische Werke, Ernst Ludwig Gerbers Tonkünstler-Lexikon sind gegenwärtig noch allgemein geschätzt und behaupten, trotzdem ihre Ergebnisse durch neuere Forschungen längst überflügelt worden sind, noch immer ihren Wert. Auch des gelehrten **Martin Gerbert,** Fürstabts in St. Blasien (1720—1793), muß hier gedacht werden, jenes unermüdlichen Forschers, der in emsiger Sammelarbeit wertvolle theoretische Musikhandschriften des Mittelalters zusammentrug und sie als „Scriptores ecclesiastici de musica sacra" 1784 in drei Bänden veröffentlichte. Erst jetzt war es möglich, die Geschichte der mittelalterlichen Musik an den Quellen zu studieren, eine Gelegenheit, die erst 70 Jahre später durch die Herausgabe weiterer mittelalterlicher „Scriptores" durch E. de Coussemaker bedeutend erweitert wurde.

Inzwischen waren auch einschneidende, die Tonarten und ihre akustischen Intervallenverhältnisse betreffende Veränderungen im Tonsystem vorgegangen. Der Leser erinnert sich, daß man schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders in Madrigalen, von der

---

[1]) Wozu noch gehört: „Baßschlüssel, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst", nach Riepels Tode vom Kantor Joh. Kasp. Schubarth, Regensburg 1786, herausgegeben.

[2]) Gesamtausg. durch Ignaz Ritter von Seyfried, 3 Bände, Wien.

strengen Diatonik der Kirchentöne abging und Versuche mit Einführung chromatischer Intervalle machte. Im Kirchengesang erhielt sich die Diatonik zwar noch länger, aber auch hier fing man schon im ersten Viertel des folgenden Jahrhunderts an, die Regeln der Kirchentöne weniger zu beachten. Heinrich Schütz behandelt sie bereits mit großer Freiheit; in seinen *Symphoniae sacrae* bindet er sich so gut wie gar nicht mehr an ihre Gesetze, obwohl sie dem Geiste nach noch in ihm fortklingen, insofern auch seine Tonverbindungen das Gepräge des Ernsten, Bedeutenden und Kirchlichen tragen, wie ja auch aus Seb. Bachs Choralbearbeitungen ein tieferes Verständnis der Kirchentöne und eine innigere Beziehung zu ihnen entgegenleuchtet als bei manchem älteren Meister, der sie der Form nach strenger handhabt. Marpurg sagt[1], die Reduktion der alten Tonarten auf die ionische und äolische (unser Dur und Moll), hätten wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, dessen Namen er vor langer Zeit in einem Buche, worauf er sich nicht mehr besinne, gelesen habe. Das ist freilich wenig gesagt. Doch bleibt sich ziemlich gleich, wer damit gemeint sein könnte[2], ein Einzelner hat diesen Umschwung nicht herbeigeführt, sondern er ist das Resultat der gesamten Zeitbestrebungen, die mit ihren auf freien Ausdruck und Darstellung der Leidenschaften hingehenden Absichten die Schranken der alten Tonarten durchbrachen, weil sie für die neuen Zwecke zu eng waren. Da man nun auch anfing, alle zwölf Halbtöne der Oktave als Grundtöne ebenso vieler Transpositionen der Dur- und Molltonart zu gebrauchen, wurde eine neue Größenbestimmung für die Intervalle der Skala notwendig. Man nahm die Teilung der Oktav in 12 gleich grosse Halbtöne an, die sogenannte *gleichschwebende Temperatur,* als die den freien Gebrauch aller Tonarten des Quintenzirkels am besten ermöglichende Intervallbestimmung. Die Stimmung der Instrumente war bis dahin nach den von Zarlino für die diatonische Skala aufgestellten temperierten Rationen eingerichtet; aber diese waren nicht so beschaffen, daß alle gleichartigen Intervalle in allen Tonarten die nämliche Größe hatten. Daher konnte man auf Instrumenten mit

---

[1]) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 138.

[2]) Vermutlich war es Louis Couperin (1630—1665; s. oben S. 618), dessen Suiten beinahe den ganzen Zirkel unserer Dur- und Molltonarten durchlaufen, soweit es die damalige Temperatur zuließ; vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 164.

feststehender Stimmung wie Orgel und Klavier nicht aus allen 12 Tonarten des Quintenzirkels mit gleicher Reinheit spielen. So lange man nur die näher liegenden Tonleitern gebrauchte, war dieser Mangel weniger fühlbar als später, wo man sich auch der auf die Halbtöne transponierten, entfernteren Skalen zu bedienen anfing. Nun wurden verschiedene „Temperaturen“ versucht, um sämtlichen Skalen möglichste Brauchbarkeit zu verleihen. Es gibt deren sehr viele; außer der aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammenden sogenannten Calvisio-Prätorianischen (G. A. Sorges „Temperaturgespräch“, 1748, S. 46 f.) noch eine ganze Anzahl, unter andern von Kepler, Euler, Printz, Werckmeister, Stanhope, Silbermann, Alexander Malcolm, Strähle. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts machte die Kirnbergersche Temperatur viel von sich reden. Alle diese Temperaturen sind *ungleichschwebende*, d. h. der Betrag des pythagoräischen Kommas (des Überschusses, den 12 reine Quinten über die Oktav ergeben) ist nicht auf alle 12 Quinten gleichmäßig, sondern nur auf einige derselben verteilt, die gleichartigen Intervalle haben ungleiche Verhältnisse; einige Quinten und Terzen sind völlig rein, die übrigen dafür um so unreiner. Diese „schwebenden“ Intervalle suchte man in die entlegeneren und seltener angewandten Tonarten zu bringen, die aber dadurch fast unbrauchbar wurden und voll tremulierender, heulender Quinten steckten, die man in der Organistensprache den *„Wolf“* nannte. Erst die gleichschwebende Temperatur half diesem Übelstande ab und machte sich als die praktisch dienlichste allgemeiner geltend, obwohl noch heute die Theoretiker das in der Natur begründete pythagoräische Reinequintsystem zur Grundlage ihrer Berechnungen nehmen und auch Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe ihm unwillkürlich folgen[1]. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begann die Temperaturfrage die Aufmerksamkeit der Theoretiker in weitem Umfange in Anspruch zu nehmen und die *gleichschwebende Temperatur* in die Praxis überzugehen. Verdienste um diese haben sich erworben: Johann Georg Neidhardt, Georg Andr. Sorge, Joh. Heinr. Lambert, der Organist zu Nordhausen Christoph Gottlieb Schröter, der ausgezeichnete Braun-

---

[1]) Insofern sie die erhöhten Intervalle *fis, gis, cis* usw. unbewußt höher nehmen als die mit jenen auf einer Klaviertaste zusammenfallenden erniedrigten *ges, as, des*; aber dieses sogenannte *Kommatisieren* im Zusammenwirken mit gleichschwebend temperierten Instrumenten ist nicht zu billigen.

schweiger Instrumentenmacher Barthold Fritz, Rameau (der anfangs die ungleichschwebenden Temperaturen verteidigte), d'Alembert, Kirnberger, Marpurg, auch Moses Mendelssohn und andere. Schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts scheinen die praktischen Vorzüge der gleichschwebenden Temperatur für Instrumente mit festen Tonhöhen von den Musikern anerkannt gewesen zu sein (vgl. Bach, Das wohltemperierte Klavier); doch fanden auch später noch die ungleichschwebenden Temperaturen eifrige Verteidiger, die den Tonarten gerade durch ihre abweichenden Stufengrößen etwas, wodurch sich eine von der anderen unterscheide, bewahrt wissen wollten[1]).

[1]) Vgl. A. Jonquière, Grundriß der musikalischen Akustik, 1898, wo auch Geschichtliches über die Entwicklung der Temperatursysteme berührt wird.

XVIII

Bach und Händel und ihr Kreis

Der Gang der Ereignisse führt uns nunmehr in den Wirkungskreis jener beiden deutschen Meister, deren künstlerische Taten die Bestrebungen der voraufgehenden Epochen zur endgültigen Erfüllung brachten und der Musik unseres Vaterlandes das seitdem von ihr behauptete Primat sicherten: zu **Johann Sebastian Bach** und **Georg Friedrich Händel**..

Sebastian Bach, der ausgedehntesten Tonkünstlerfamilie angehörend, die es jemals gegeben, Sohn des Hof- und Stadtmusikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach, war am 21. März 1685 daselbst geboren; zehn Jahre alt, verlor er seinen Vater und fand Aufnahme bei einem älteren Bruder, Johann Christoph B., Schüler Pachelbels und Organisten zu Ohrdruf, der ihm den ersten Klavierunterricht erteilte. Nachdem er im Jahre 1700 Schüler der Michaelisschule in Lüneburg geworden, wo er dem verehrungswürdigen Georg Böhm (S. 603) unterstellt war, bekam er 1703 die Stelle als Hofmusikus in Weimar, im nächsten Jahre die eines Organisten an der Neuen Kirche in Arnstadt. Von hier aus führten ihn Wanderungen nach Celle, wo die Leistungen der französischen Hofkapelle ihn anzogen, und nach Lübeck zu Dietrich Buxtehude (S. 604). Die Urlaubsüberschreitung, die Bach sich bei dieser Reise zuschulden kommen ließ, hätte ihm beinahe das Amt gekostet; aber schon 1707 verließ er es freiwillig, um als Organist an die St. Blasiuskirche in Mühlhausen überzusiedeln. Hier wurde Maria Barbara Bach, Tochter Joh. Michael Bachs zu Gehren, seine Frau. 1708 ist er Hoforganist und Kammermusiker am Hofe zu Weimar und avanciert hier 1714 zum Hofkonzertmeister. Das in diesem Jahre ihm angebotene Organistenamt in Halle, an Stelle des 1712 gestorbenen Zachow, schlägt er aus, geht 1717 als Kapellmeister und Direktor der Kammermusik nach Köthen, wo er bis 1723 eine

fruchtbare Kompositionstätigkeit entfaltet und eine zweite Ehe (1721) mit Anna Magdalena Wülken, Tochter eines Weißenfelser Kammermusikus, eingeht. In diesem Jahre beruft ihn der Leipziger Rat an das durch Kuhnaus Hinscheiden verwaiste Thomaskantorat, mit dem der Posten des Universitätsmusikdirektors verbunden war, und hier in Leipzig blieb der Meister, von wenigen kurzen Reisen abgesehen, bis an sein Lebensende am 28. Juli 1750, in den letzten Jahren von einer schmerzhaften Augenkrankheit heimgesucht und endlich völlig erblindet.

„Wenn es je eine Familie gegeben hat", schreibt Forkel[1]), „in welcher eine ausgezeichnete Anlage zu einer und eben derselben Kunst gleichsam erblich zu sein schien, so war es gewiß die Bachsche. Durch sechs Generationen hindurch haben sich kaum zwei oder drei Glieder derselben gefunden, die nicht die Gabe eines vorzüglichen Talents zur Musik von der Natur erhalten hatten, und die Ausübung dieser Kunst zu der Hauptbeschäftigung ihres Lebens machten." Der Stammvater ist der aus Thüringen gebürtige Veit Bach, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Bäcker zu Preßburg in Ungarn, der als Protestant bei Ausbruch der Religionsunruhen nach Thüringen (Wechmar bei Gotha) zurückkehrte. Schon in den Generationen vor Sebastian gab es einige hervorragende Musiker, besonders in der vierten: die Söhne des Heinrich Bach Johann Christoph 1643—1703, gelehrter Organist zu Eisenach, gründlicher Kontrapunktist und Verfasser vortrefflicher Motetten[2]), und Johann Michael, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren. Sebastian selbst gehört der fünften Generation an, in der die Musiker sehr zahlreich sind; neben ihm sind namhaft zu machen sein älterer Bruder, der oben genannte Organist zu Ohrdruf Johann Christoph 1671—1721; Johann Bernhard 1676—1749, Sohn des Johann Aegidius; Johann Ludwig 1677—1730, Großsohn des Heinrich. Sebastian erzeugte in zwei Ehen elf Söhne und neun Töchter. Unter jenen treten besonders hervor: der älteste Wilhelm Friedemann 1710—84, Karl Philipp Emanuel 1714—88, Johann Christoph Friedrich (der „Bückeburger Bach" genannt) 1732—95 und Johann Christian (der „Mailänder" oder „englische Bach") 1735—82. Mit dieser sechsten Generation, der auch noch ein Sohn des Johann Bernhard, Johann Ernst 1722—81, angehört, erlischt der musikalische Genius dieser merkwürdigen Künstlerfamilie. Nur ein Enkel des Sebastian, Wilhelm 1756—1846, war noch Cembalist und Kammermusikus am preußischen Hofe. — Unter den nicht wenigen, Bach gewidmeten Biographien sind zu nennen: Forkel, Über J. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802; Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach (2 Bände, 1873, 1880), ein monumentales, grundlegendes Werk, auf dem

[1]) Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1862, S. 1.

[2]) Darunter der bekannten achtstimmigen „Ich lasse dich nicht", die in Schichts Ausgabe unter Sebastian Bachs Motetten geraten ist, daher man sie diesem zugeschrieben hat. Sie unterscheidet sich im Stil, in der Behandlung des Doppelchores und der ganzen Faktur zu wesentlich von den Motetten und der Schreibart des Sebastian, um für sein Produkt gelten zu können. Nur vom Schlußchoral möchte man glauben, daß er von Sebastian selbst vierstimmig gesetzt und dem Werke angefügt sei.

sich die gesamte spätere Bach-Forschung aufbaut; Albert Schweitzer, J. S. Bach, Le musicien-poète (französisch 1905); Joh. Seb. Bach (deutsch: das vorige Werk in erweiterter Gestalt, 1908); André Pirro, L'esthétique de J. S. Bach (1907); Ph. Wolfrum, Joh. Seb. Bach (2 Bände, 1910); C. Hub. H. Parry, Joh. Seb. Bach (englisch, 1910). Dazu kommen eine große Anzahl kleinerer, abgeleiteter Biographien, ferner Monographien, Abhandlungen, Aufsätze, wertvolle Erläuterungen verschiedenster Art, deren Zusammenstellung von M. Schneider im Bach-Jahrbuch 1905 und 1910 unternommen wurde. Ebenderselbe verfaßte ein Verzeichnis der bis 1851 erschienenen Ausgaben Bachscher Werke (ebenda 1906) und einen thematischen Katalog der musikalischen Werke der Familie Bach (ebenda 1907, noch unvollendet). Seit 1904 dient das im Auftrage der „Neuen Bach-Gesellschaft" herausgegebene Bach-Jahrbuch als Sammelbecken von Beiträgen zur Bach-Forschung und Bach-Kritik.

Bachs Werke liegen in 46 Jahrgängen gedruckt vor, herausgegeben von der 1850 ins Leben getretenen Bach-Gesellschaft, unter deren Gründern sich R. Schumann, C. F. Becker, M. Hauptmann, O. Jahn befanden. Der erste Band erschien 1851, der letzte 1900 unter Redaktion erster Bach-Kenner (Hauptmann, W. Rust, E. Naumann, Fr. Wüllner, A. Dörffel, H. Kretzschmar u. a.). Auf Anregung H. Kretzschmars trat im Jahre 1900 die „Neue Bach-Gesellschaft" ins Leben, deren Aufgabe es geworden ist, die Werke Bachs zu verbreiten und für stilvolle Aufführungen zu wirken (Praktische Ausgaben für den Konzert- und Kirchengebrauch, Veranstaltung regelmäßiger „Bach-Feste", Herausgabe des Bach-Jahrbuchs).

Händel war 27 Tage vor Bach, am 23. Februar 1685 zu Halle geboren. Gleich jenem machte er (unter Zachow) die strenge Schule durch, ohne die ein Organist und Kantor damals nicht zu denken war. Gegen des Vaters Willen, der ihn zum Juristen bestimmte und 1702 an der Universität inskribieren ließ, wandte er sich 1703 endgültig der Musik zu und ging nach Hamburg, wo die Oper unter Keiser in höchstem Flor stand (S. 529, 534) und er selbst sich in vier Werken dieser Gattung erfolgreich betätigte. Ein drei Jahre währender Aufenthalt in Italien (1707—1710) brachte ihn mit allen musikalischen Größen dieses Landes in Berührung. Mit Opernaufträgen überhäuft und als Maestro allerorten anerkannt (Rom, Neapel, Florenz, Venedig), reiste er 1710 mit Agostino Steffani (S. 437) nach Deutschland zurück, um auf Steffanis Empfehlung hin dessen Hofkapellmeisterstelle in Hannover anzutreten. Aber noch im selben Jahre besucht er London und wird hier so gefesselt, daß er nach der Rückkehr nach Hannover beschließt, sich ständig in England niederzulassen (seit 1712). Mit mehreren großen Werken gewinnt er die Gunst der Engländer und des Königs Georg I., den er 1716 nach Hannover begleitet. Von 1717—1720 steht er als Musikdirektor beim Herzog von Chandos zu Cannons (Chandos-Anthems und Te deum), beteiligt sich dann

mit wechselndem Erfolge an der 1720 gegründeten italienischen Oper in London, die ihm ebensoviel Ehren wie Sorgen einbringt und bis 1740 den größten Teil seiner erstaunlichen Arbeitskraft absorbiert. Von da an wendet er sich der bereits vorher (zuerst 1708 in Italien) betretenen Gattung des Oratoriums zu. Händel starb im Jahre 1759 am 13. April, gleich Bach (seit 1751) des Augenlichts beraubt.

Die erste Biographie Händels aus der Feder von Mainwaring erschien anonym 1760 und wurde unter dem Titel „Georg Friedr. Händels Lebensbeschreibung" 1761 von Mattheson ins Deutsche übersetzt. Eine der Spittaschen Bach-Biographie entsprechende, ebenfalls breit angelegte Biographie Händels nahm Friedrich Chrysander in Angriff (3 Bände, 1858, 1860, 1867, bis zum Jahre 1740 reichend, unvollendet geblieben), dessen unermüdlichem, beispiellos hingebendem Wirken es gelang, 1858 die „Deutsche Händel-Gesellschaft" zu gründen und sämtliche Werke Händels in einer Ausgabe von 100 Bänden vorzulegen (1859—1894). Durch sie sind die älteren Ausgaben von Walsh, S. Arnold (begonnen 1786) und andere, dazu auch die unvollendet gebliebene, 1843 von der Londoner Händel-Society begonnene Gesamtausgabe fast wertlos gemacht worden. Die unter dem Namen des *Handexemplars* bekannte Handschrift von Händels Werken, d. h. die von J. Ch. Schmidt angefertigte authentische Abschrift (129 Bände), deren sich Händel selbst bei seinen Aufführungen bedient und worin er mit eigener Hand viel geändert und nachgetragen hat, ist deutsches Eigentum (Hamburg. Stadtbibl.). Aus der späteren, auf Chrysanders Vorarbeiten fußenden Händel-Literatur mögen genannt sein die Schriften von Gervinus (Händel und Shakespeare, 1868), Kretzschmar (1883), derselbe im „Führer durch den Konzertsaal" (II, 2, 1890), Volbach (1898); dazu englische Beiträge von Marshall (1901), Williams (1901), Cummings (1905) und die auf Händels Entlehnungen aus Werken fremder Komponisten eingehende Schrift „The indebtedness of Händel" usw. von S. Taylor. Ein Verzeichnis der ebenfalls überreichen, die ältere Forschung ergänzenden und fortführenden neueren Literatur über Händel und sein Schaffen (z. B. in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, in Fest- und Programmbüchern, Zeitschriften usw.) fehlt bis jetzt.

Man kann nicht umhin, diese beiden Meister einander gegenüberzustellen, nicht um sich in müßigen Versuchen zu ergehen, auf welches dieser Häupter deutscher Tonkunst es gelingen möchte, mehr Ehren zu sammeln, sondern nur um auf das wundervolle Walten des Kunstgenius hinzuweisen, das diese beiden einander ergänzenden Geister zu derselben Zeit hervorrief. Die Richtung beider ging auf Verwirklichung der höchsten Kunstideale. Aber so verschieden ihr Wesen war, so abweichend wurden ihre Bahnen — für uns ein glücklicher Umstand! Wir haben nicht zwei sich bekämpfende Nebenbuhler vor uns, sondern zwei sich ergänzende Naturen, gleichsam die Einheit des Genius der Tonkunst, zu mächtig,

um in einem menschlichen Geiste Raum zu finden, in einer Zweiheit von Gestalten, die auch da, wo sie sich in demselben Kunstfache begegnen, in ihrer Art und Erscheinung zwar getrennt, in ihren letzten, höchsten Absichten aber eng mit einander verbunden sind. Ihr Zusammentreffen zu derselben Zeit scheint ebenso natürlich wie etwa dasjenige von Schiller und Goethe. Die wesentliche Verschiedenheit ihrer Begabung tritt aus der Gesamtheit ihres Kunstschaffens deutlich hervor. Bach wurde von seinen Anlagen getrieben, sich in alle Tiefen der religiösen Empfindung zu versenken und im Anschluß an eine besondere kirchliche Richtung seiner Zeit in die innersten Mysterien der Religion einzudringen. Mit der Oper hat er sich niemals befaßt, den Boden der eigentlich weltlichen Kunst außerhalb der Instrumentalmusik nur ausnahmsweise betreten. Trotzdem ist er nicht nur Lyriker und groß in der musikalischen Ausdeutung feinster Stimmungen und Seelenregungen; in vielen seiner Werke bricht die elementare Leidenschaft eines Dramatikers durch und hebt seine kirchlichen Vokalwerke in eine Sphäre, die den herkömmlichen Begriffen von gottesdienstlicher Musik nicht überall entspricht. Seiner ganzen Empfindungs- und Gestaltungsweise nach subjektiver und moderner, eine Schöpferkraft, bei der sich Polyphonie und Homophonie aufs herrlichste durchdrungen haben und sämtliche Stile der Zeit eine großartige Synthese eingegangen sind, steht Bach ebenso bedeutend da als Vokal- wie als Instrumentalkomponist. Händel beherrschte nach außen hin einen weiteren Gesichtskreis, und der Dramatiker waltet bei ihm vor; die Oper war seine hohe Schule, die Geschichte der Boden, dem seine eigentlich epochemachenden Werke entsproßten; seine religiösen Überzeugungen wurzelten in der heiligen Geschichte, und frei von jeder Zeitanschauung strebte er das Ewige der göttlichen Gesetze unmittelbar aus der Offenbarung und den überlieferten Tatsachen zu erkennen; rein Kirchliches hat er wenig geschaffen, wohl aber im Oratorium die Versöhnung zwischen Religiösem und Weltlichem vollzogen; seine Kunstempfindung ist allgemeiner, objektiver und antiker, und der Verwendung des Tonmaterials nach ist er in erster Reihe Vokalmeister. Dem entsprechend gestaltete sich auch das Leben beider. Bachs ganzes Dasein war nach außen hin wenig bewegt und bei weitem zurückgezogener. In die damalige Kunstbewegung hat er persönlich kaum eingegriffen. Sein Vaterland hat er niemals und selbst Leipzig während seines 27jährigen Aufenthalts nur selten und auch dann nur auf kurze Zeit verlassen; es waren schon Ereignisse für ihn, wenn er einmal

nach Dresden ging oder in Berlin den alten Fritz besuchte. Während Händel die Einflüsse dreier Nationen auf sich wirken ließ und von der italienischen und englischen so viel in sich aufnahm als hinreichte, um sein deutsches Wesen nicht zu verwischen, blieb Bach der rein deutsche Tonmeister, und es ist fraglich, ob ein Aufenthalt in anderen Ländern eine ähnliche Wirkung auf ihn geäußert hätte wie auf Händel. Daß Bach sich in der Instrumentalmusik zuweilen an französische und italienische Muster anlehnt, ändert nichts an der Nationalität seiner Kunstempfindung; auch Händel wurde nicht zum Italiener oder Franzosen, als er anfangs Scarlatti und Steffani zu Vorbildern wählte, italienische Opern und Ouverturen in französischer Form setzte. Aber er erweiterte die Grenzen seiner Nationalität, wie im Leben so in der Kunst, während Bach und seine Angehörigen gerade durch ihre höchstmögliche Entwicklung der spezifisch vaterländischen Kunstanlagen dem Eindringen fremder Kunstelemente entgegenarbeiteten. Indem Händel auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst seine Kräfte erprobte und stählte, sich durch Kirche, Kammer und das Gewühl der Oper zum Oratorium hindurchkämpfte, blieb Bach vor seiner Orgel und im stillen Heiligtum der kirchlichen Tonkunst. Außer in der Instrumentalmusik offenbart sich Bachs ganze geistige Fülle in seinen kirchlichen Werken, aber hier wie dort in einer Stärke, daß seine Werke gleich denen Händels über ihre Zeit hinaus zu unvergänglicher Dauer gelangt sind. Und während Händel sich in Italien und im großen, gewaltig bewegten Treiben Londons herumtummelte, blieb Bach sein Leben lang in den immerhin kleinen Verhältnissen kirchlicher Beamtung; sein Leipziger Kantorat bot bei aller Armseligkeit der Mittel[1]) seiner Kunsttätigkeit doch ein weites Feld; es gab viel zu komponieren, Aufführungen zu leiten, die Orgel zu spielen und zu unterrichten. Dennoch wäre es verfehlt, in Bach im Gegensatz zu dem weltkundigen Händel einen stets nur devoten, sich in sein

[1]) Vgl. seinen Entwurf zu einer „wohlbestallten Kirchenmusik" vom Jahre 1730. Es heißt darin „der Numerus derer zur Kirchenmusik bestellten Personen bestehet aus acht Personen, als vier Stadt-Pfeifern, drei Kunst-Geigern und einem Gesellen. Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, dass sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen *exercitio* sind, wie es wohl sein sollte." Studenten und Alumnen hatten wohl ausgeholfen, aber ihre Willfährigkeit verlor sich, da sie nichts dafür bekamen. Mit den Choristen stand es nicht besser; nur 17 waren zu gebrauchen, 20 noch nicht zu gebrauchen und 17 untüchtig. Zur Geschichte der Leipziger Musikverhältnisse unter Bach sehe man die Anhänge in Spittas Biographie und die schönen Aufsätze B. Fr. Richters in den Bach-Jahrbüchern 1905 ff.

Amt genügsam schickenden, weltfremden Kantor zu erblicken. Daß Bach bei aller Bescheidenheit sich seines Könnens wohl bewußt war, so daß er sich nicht scheute, im Jahre 1733 den sächsichen Hof um Verleihung des Hofkapellmeistertitels anzugehen, um damit einen Druck auf den Leipziger Rat ausüben zu können, ist mannigfach belegt, und eine Reihe von Eingaben und Forderungen, mit denen er dem Rat gegenübertrat, beweist, daß er in Dingen der Kunst und ihrer Würde unerbittlich war. Wie in seinen Werken, so steht Bach — soweit wir Zeugnis haben — auch als Persönlichkeit da: ehrfurchtgebietend und edel in seiner Gesinnung, dazu fromm und weitherzig in seinem Urteil über Zeitgenossen und Kollegen. Als er starb, betrauerten zahllose Schüler einen geliebten, hochverehrten Freund und Meister. Gestaltete sich Händels Leben nach außen hin allerdings bewegter und glänzender, so eben doch nur nach außen hin; innerlich blieb auch er wie Bach die in sich und nur für die Kunst lebende Natur. Der Zwiespalt in seinen jungen Jahren zwischen dem Drang zur Musik und den entgegengesetzten Wünschen der Eltern, die ihn lieber als tüchtigen Rechtsgelehrten gesehen hätten, der Aufenthalt in Hamburg mit seinem geistig zwar regsamen, aber doch auch ausgearteten Musikanten- und Literatenleben voll Haß, Neid und anstößigster Zänkerei, die Reisen nach Italien mit ihren Reizungen und Lockungen feinerer und höherer Art — alles das konnte ihn keinen Augenblick sich selbst untreu machen, sondern war nur Mittel, ihn mehr und mehr zu befestigen. Während seine Hamburger Kollegen in Kunsttätigkeit und Lebensweise dem galanten Zeitgeschmack huldigten, ermöglichte ihm seine haushälterische Sparsamkeit die Reise nach Italien aus eigenen Mitteln, wie er überhaupt niemals das harte Brot durch fesselnde Protektion zugeworfener Unterstützungen genoß, frei blieb von frühzeitig einengenden Ämtern und der knechtenden Gunst der Höfe. Als in London nach jahrelangen Kämpfen der Bankerott der Oper ihn seines wohlerworbenen Vermögens beraubte, ging er doch mit Ehren daraus hervor und blieb stets rein von Eigennutz; denn während er sich selbst in nichts weniger als glänzender Lage befand, gab er Konzerte zum Besten wohltätiger Institute. Ruhig lehnte er den Doktortitel ab, durch den ihn die Universität Oxford auszuzeichnen vermeinte. Wie er mit größter Seelenruhe unterlassen hatte, beim Grafen Flemming in Dresden auf devote Manier zu antichambrieren, so gab er sich auch nicht dazu her, bei Privatmusiken den gehorsamen

Diener der englischen Damen zu machen; „der ihm oft vorgeworfene abweisende und hochfahrende Sinn war nichts anderes als das ganz natürliche Betragen eines Mannes, der mit seinen eigenen Ideen vollauf zu tun und keine Zeit noch Lust hat, anderen Leuten zum Zeitvertreib zu dienen" (Chrysander). Über Bachs persönliches Wirken ist verhältnismäßig wenig Ausführliches bekannt. Aber wenn auch äußerlich still und eben, so war sein Dasein doch ebenfalls innerlich reich bewegt: ein rastloses, energievolles, ruhmwürdiges Streben und Ringen nach den höchsten Zielen — in der Großartigkeit seiner Resultate um so bewundernswürdiger, als die Enge und Beschränktheit der Verhältnisse, in denen Bach lebte, nichts weniger als geeignet waren, den Genius zu beflügeln. Mit Händel gemein hatte er den rastlosen Fleiß, die niemals ermattende Arbeitskraft und die unglaubliche Schnelligkeit und Schlagfertigkeit in der Produktion. Der zwanzigste Teil der Werke beider würde ein ganzes heutiges Künstlerleben ausfüllen. Beide teilten ferner den hohen sittlichen Ernst und die Reinheit des Kunststrebens. Ohne Sehnsuchtsblicke auf Ruhm und Reichtum trachteten sie nur sich selbst, der Kunst und ihrer Zeit zu genügen. Schlug ein Werk — und vielleicht gerade das beste — nicht durch, so hat weder der eine noch der andere mit der Welt gegrollt, sondern beide haben frisch weiter gearbeitet, geräuschlos aber sicher ihr Publikum erzogen und für das Höchste empfänglich gemacht. Bach wurde allerdings mehr als Orgelspieler und wegen seiner gewaltigen Herrschaft über die Ausdrucksmittel und Formen gerühmt, als seinem wahren Wesen nach erkannt [1]; Händel kämpfte sich eher zu allgemeinerer Anerkennung durch — wenigstens in England — und genoß einen internationalen Ruf. Bachs Werke sanken nach seinem Tode lange in Vergessenheit, Händels Werke strahlten weiter, und erst im Laufe des 19. Jahrhunderts hat das Gemeinbewußtsein beide Meister wieder verknüpft, sodaß sie nunmehr als herrliches Dioskurenpaar überall herrschen und segnen, wo immer erhabene Musik gepflegt und verstanden wird.

---

1) Auch das Kantorat an der Thomasschule erhielt er erst, nachdem Telemann in Hamburg es abgelehnt hatte. Allerdings war es Telemann schon früher zugesichert worden, wie er selbst in seiner Autobiographie (Ehrenpforte 366) erzählt: „Anno 1723 berief mich Leipzig an die Stelle weiland Herrn Johann Kuhnau, Musikdirectoris und Cantoris daselbst, welche Ehre der Nachfolge mir bereits vor 20 Jahren zugedacht war: weil jenes Schwächlichkeit dessen baldigen Tod vermuthen liess; allein es beliebte der Stadt Hamburg, diesen Ruf, durch ansehnliche Verbesserung meines Unterhaltes, abzulehnen."

Bachs überaus zahlreiche Vokalwerke, denen wir uns zuerst zuwenden, gehören mit wenigen Ausnahmen der Kirche an, und seine religiöse Überzeugung war — auch dem katholischen Meßtexte gegenüber — die der evangelischen Kirche, der er angehörte und in deren Geist er um so unbefangener schaffen konnte, als die Art seiner künstlerischen Begabung vollständig im Einklange damit stand. So bewegten sich seine Werke im Mittelpunkt des kirchlichen Lebens; er hatte seine Gemeinde, auf die er durch seine Tonkunst ebenso einwirkte wie der Geistliche durch seine Rede. Während sich Händel mit freier Objektivität stets dem reinen Bibelwort und der Unmittelbarkeit der heiligen Geschichte und Offenbarung selbst, ohne alle Einhüllung in zeitliche Satzungen der Kirche, hingibt, finden wir Bach, obwohl auch er zum Schriftwort zurückgreift, doch meist auf dem Standpunkt des kirchlichen Dogmas: er interpretiert durch Musik, was seine Kirche lehrte. Und zwar im engen Anschlusse an den Pietismus als diejenige kirchliche Richtung seiner Zeit, welche, der Orthodoxie entgegen, nach einer wärmeren, innerlicheren und freieren Aneignung der heiligen Dinge strebte, und worin damals sich konzentrierte, was an Idealismus und höherem Denken und Empfinden im deutschen Volke lebendig war. Und wiederum erfaßte seine Kunst in der Regel nur dasjenige, was an dieser Richtung wirklich gut und unvergänglich ist: das tiefe Sichversenken in die heiligen Geheimnisse der Offenbarung und die Anschauung der göttlichen Herrlichkeit, den hohen Schwung religiöser Begeisterung, die Innigkeit und Frömmigkeit. Wohl möchte man meinen, daß die nicht selten schwülstige, mit poetischen Bildern überladene Sprache von Dichtungen, die Bach als Texte dienten, auf die Klarheit und Einfachheit seiner Tongestaltung zuweilen nachteilig gewirkt haben; dennoch wußte er auch das Unbedeutendste in eine höhere geistige Region zu heben und verstrickte sich bei aller Neigung, den bildreichen Text auch durch eine bildreiche, malend ausdeutende Musik zu schmücken, nie in Trivialitäten, wie sie unter gleichen Umständen Männern wie Mattheson oder Telemann mitunter in die Feder flossen. Gegenüber Händel, der offen in die Welt blickte und durch seinen steten Zusammenhang mit den höheren Realitäten des Lebens immer klar wie die Sonne erscheint, ist Bach der Mystiker, der nach innen schaut, geheimen Zusammenhängen des Seelenlebens, des Dogmas nachspürt und über dem tausendfältigen inneren Klingen zuweilen ganz vergißt, für wen er schreibt. Seine Melodik ist daher viel

feingeäderter, beweglicher, modulationsreicher als die Händels, seine Polyphonie ein wunderbares System von lebensvollen, verschlungen ineinander übergreifenden und doch immer gesangreich bleibenden Stimmenindividuen, seine Rhythmik ein unerschöpfliches Neben- und Miteinander von seelischen oder äußeren Bewegungseindrücken, seine Harmonik ebenso klar wie kühn und neu. Händel gewann seine Ideen bei der Konzeption aus der Betrachtung des Ganzen einer Szene oder Dichtung; Bach hält sich an einzelne poetische Bilder oder an hervorstechende, bedeutsame Worte und entwickelt daraus seine Sätze. Er ruht nicht, bis der Text bis in seine letzten Sinnglieder hinein erschöpft und abgewandelt ist. Daher fordert denn auch seine Musik überall zum Nachdenken und sinnvollen Auslegen auf, eine Tatsache, mit der namentlich die neuere Bach-erklärung rechnet[1]).

Gleich Händel steht auch Bach in seinem gesamten Schaffen in enger Beziehung zur Kunst seiner Vorfahren. Neue Formen hat er nicht eigentlich geschaffen, weder in der Vokal- noch in der Instrumentalmusik. Aber die überkommenen hat er zu der innerhalb ihrer Gattung letztmöglichen Vollendung gebracht, sodaß sie durch ihn abgeschlossen und für die Gattung maßgebend geworden sind. Dies gilt zuerst von seiner *Choralkunst.* Zum Choral, diesem Attribut des protestantisch-kirchlichen Gemeindelebens, steht er in einem so nahen Verhältnis, wie nur irgend einer seiner Vorgänger, aber keiner seiner Nachkommen mehr gestanden hat: die alt-protestantische Choralkunst erreichte in Bach ihre höchste Blüte und den Abschluß ihrer großen geschichtlichen Entwicklung. Kein Tonsetzer hat den Melodien des Gemeindegesanges eine mannigfaltigere Durchbildung zuteil werden lassen wie er. Entweder erscheint der Choral bei ihm als Bestandteil größerer Werke, die protestantische Gemeinde vorstellend und ihre Stimmung kund-

---

[1]) Neben Spittas „Bach" und den Analysen und prächtigen historischen Zusammenfassungen H. Kretzschmars im „Führer durch den Konzertsaal" (Messen, Passionen, Kantaten, Motetten) wären unter den neueren Schriften zu nennen: A. Schweitzer, Joh. Seb. Bach (deutsche Ausgabe), in dem versucht wird, die musikalische „Sprache" Bachs zu analysieren und auf einzelne Urbestandteile zurückzuführen; ebenso die Arbeiten von A. Heuß in den Programmbüchern der Bach-Feste und in der Schrift über Bachs Matthäus-Passion (1909) und die vortrefflichen Untersuchungen A. Pirros (L'estétique de J. S. Bach). Daß der eine oder andere Ausleger bei den ideal gemeinten Versuchen, Bach auf jede Weise näher zu kommen, die Grenzen der Deutbarkeit von Musik überschritten und sein Augenmerk statt auf das Ganze nur auf einzelne Teile gerichtet hat, nimmt den Feststellungen zwar die Verbindlichkeit, ohne jedoch die Berechtigung solcher Versuche überhaupt in Frage zu stellen.

gebend, oder als Vertreter der Kirche, auf sinnige Art dem Schriftwort verbunden, erklärend und beziehungsreich Lehre und Wahrheit, Trost, Gnade und Hoffnung spendend. So in den Passionen, so in den Kantaten und Motetten, die in der Regel mit einem vierstimmigen Choral schließen, worin der Hauptstimmungsinhalt noch einmal zusammengefaßt wird. In diesen vierstimmigen Chorälen behält Bach die Liedform stets bei; die Melodie liegt in der Oberstimme, und nur vermöge seines wunderbaren Reichtums der Harmonie und der ausdrucksvollen Führung des Basses und der Mittelstimmen hat er diese einfachen Choralsätze oft zu Tonbildern von großer Schönheit und tief ergreifender Wahrheit gestaltet[1]). Ferner dient ihm der Choral als ein auf beziehungsreiche Weise in mehrstimmige Tonsätze eingeflochtener Cantus firmus, wie z. B. die Melodie *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* im ersten Satz der gleichnamigen Kantate, oder *O Lamm Gottes unschuldig* im Einleitungschor der Matthäus-Passion: der Choral bringt den kirchlichen Grundgedanken des Stückes in der gemeindeüblichen Form zum Ausdruck, während die sich um ihn bewegenden Figuralstimmen gleichsam Betrachtungen darüber anstellen und ihren individuellen Empfindungen Raum geben. Endlich ist ihm (abgesehen von den Orgel-Choralvorspielen, wovon nachher die Rede sein wird) der Choral Grundlage für größere mehrsätzige Werke, deren kunstvoll ausgebauten motettenartigen Hauptsätze nach Art der alten Meister aus einer Choralmelodie entwickelt werden. Beispiele dafür sind die herrliche Choralmotette *Jesu meine Freude* und die Reformationskantate *Ein' feste Burg*, deren Hauptsätze alle aus diesen Melodien herauswachsen.

Insbesondere der erste Satz von *Ein' feste Burg* ist ein bekanntes Meisterstück von Choralkunst, in der Idee und Anlage ebenso sinnvoll wie an Kontrapunkt erstaunlich. Die vier Vokalstimmen fugieren die melodisch und rhythmisch bereicherten Melodieverse auf kunstreiche Art, und um diese kühn und gewaltig bewegte Masse schlingt sich, sie ruhig und fest zusammenfassend, dieselbe Melodie von den äußersten Instrumentalstimmen im Kanon geführt. Und nicht leicht einem andern als Bach wäre ein Tonbild beigekommen wie der Satz „Und wenn die Welt voll Teufel wär" mit dem durch das Getümmel der anstürmenden Figuren des Orchesters sieghaft dahin schreitenden Cantus firmus. Damit vergleiche man die ganz anders geartete Choralkantate *O Ewigkeit, du Donnerwort.* — Die bedeutendsten Vertreter des Choralkonzerts (Choralkantate) in Leipzig vor

---

[1]) Diese aus den Kirchenjahrgängen, Passionen usw. stammenden Choräle wurden von Philipp Emanuel Bach und Kirnberger gesammelt und 1765—69 in zwei Teilen herausgegeben; eine zweite vermehrte Auflage in vier Teilen erfolgte 1784—89. Auch in neuester Zeit sind sie wieder gesammelt gedruckt worden.

Bach waren: Joh. Herm. Schein (S. 387; Opella nova, 1626); Sebastian Knüpfer (1633—1676; ein hochbegabter Künstler), Johann Schelle (1648—1701), während Bachs unmittelbarer Vorgänger Johann Kuhnau sein Bedeutendstes nicht in der Choralkantate gegeben hat[1]).

Auch die sog. *große Kantate,* in der das ältere Festlied und geistliche Konzert gipfeln, hat mit Bach ihren Höhepunkt erreicht[2]). In seinen bekannt gewordenen Werken von dieser Gattung treten alle seine künstlerischen Eigentümlichkeiten zutage: Die Weite seines Gefühlskreises, der das ganze menschliche Dasein von der Wiege bis zum Grabe umspannt, der unermeßliche Reichtum seiner jedes Empfundene auch als fest Gestaltetes schauenden Phantasie, die eminente Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks und die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Form. Und überall zeigt sich der eifrige Protestant und Dogmatiker. Bach begnügt sich, wie schon hervorgehoben, nicht, den Inhalt nur in seiner Allgemeinheit zur Darstellung zu bringen, sondern verrät den echten Nachkommen Heinrich Schützens in dem Bestreben, den Text durch Betonung des Worts und Darlegung aller Einzelheiten zu interpretieren, ihn in seinen Details auseinanderzusetzen und in die tiefsten Tiefen hinein zu erhellen. Schilderung und Malerei, das Wirken durch Gegensätze, das konzertierende und dramatische Element spielen daher eine bedeutende Rolle in Bachs Tonschöpfungen. Zu bewundern dabei ist nicht allein die ausdrückende Stärke, sondern zugleich auch die Geschmeidigkeit seiner Themen. Sie erscheinen so plastisch und scharf ausgeprägt, daß der Anfang uns mitten in die Sache hinein versetzt, während sie unter seiner Meisterhand doch wiederum in die mannigfaltigsten Gestaltungen eingehen, aus sich selbst heraus Kontraste erzeugen, ohne den Zusammenhang mit den grundlegenden Ideen und Stimmungen zu verlieren. Die Kunst der thematischen Arbeit hat innerhalb des gebundenen Satzes bei Bach eine Höhe erreicht und eine Durchgeistigung erfahren, wie später innerhalb des freien bei Beethoven. Auch jeder Laie, der Bachsche Stücke mit Aufmerksamkeit hört, wird empfinden, wie sich das ganze Tongebilde organisch aus seinem Keime ent-

---

[1]) Über das Kantatenschaffen dieser drei Thomaskantoren siehe Zusammenfassendes im Bach-Jahrbuch 1912.

[2]) Nach Forkel a. a. O., S. 42, hat er fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage hinterlassen. Die Ausgabe der Bach-Gesellschaft veröffentlichte im ganzen 190 vollständige Kirchenkantaten, doch werden darunter einige als unecht auszuscheiden sein.

faltet, beständig neu und mannigfaltig heranwächst und dabei doch durch eine starke geistige Kraft zu einer organischen Einheit zusammengebunden wird. Die Polyphonie, als individuell durchbildete Mehrheit selbständiger Stimmen, erreicht in seinem Chorsatze fast die letzte Grenze der Möglichkeit. Jede Stimme ist gleich der andern voll und ganz ausgebildeter Gesang und hat ihren eigenartigen Charakter, während alle zusammen in einen einhelligen Zusammenklang aufgehen, indem sie sich in wahrhaft protestantischem Sinne als ein individuell Entwickeltes und Freies einem höheren Allgemeinen unterordnen. Den figurierten Vokalstil trieb er bis auf die äußerste Spitze, zuweilen bis nahe an den Punkt, von wo ab das Vokale ins Instrumentale überzugehen beginnt. Aber auch innerhalb der künstlichsten Stimmenverflechtung weiß Bach für den ganzen Umkreis des religiösen Gefühls stets den wahrsten und eindringlichsten Ausdruck zu finden: als Lyriker steht er unter den Komponisten seiner Zeit obenan. *Passionen* soll Bach nach Forkel (a. a. O. 42) fünf geschrieben haben, doch erklärte schon Rochlitz, er habe als Thomasschüler unter Bachs zweitem Nachfolger, Doles, nur drei kennen gelernt; bis jetzt aber sind nur zwei: nach den Evangelien Johannis und Matthäi bekannt [1]).

Unter den beiden Passionen Bachs, der *Johannes-Passion* und *Matthäus-Passion,* ist die nach Johannes die ältere. Bach komponierte sie wahrscheinlich schon in Köthen und führte sie, wie B. Fr. Richter im Bach-Jahrbuch 1905, S. 62 ff. mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen hat, schon am Karfreitag 1723 in der Thomas-Kirche in Leipzig auf. Die Zusammenstellung des Textes hat augenscheinlich sehr schnell vor sich gehen müssen, denn Bach half sich selbst, indem er einzelne Gedichtstrophen aus der bekannten Passionsdichtung des Hamburger Brockes (S. 403) herübernahm. In der Beliebtheit hat die Johannes-Passion lange hinter der etwas größer angelegten jüngeren Schwester zurückstehen müssen. Bald freilich wurde anerkannt, daß sie an Großartigkeit mit jener nicht nur wetteifern kann, sondern in der Auffassung des heiligen Stoffes, in der Fülle eigenartiger dramatischer und lyrischer Bilder und auch in der Verwertung der Ausdrucksmittel gleich jener eine Leistung ohne gleichen darstellt. Die *Matthäus-Passion* schrieb Bach für die Karwoche des Jahres 1729 unter Beistand des Dichters Henrici (Picander), der die lyrischen Einlagen verfaßte. Sie ist im gesamten Entwurf größer angelegt und rechnet mit einem erheblich umfangreicheren Aufführungsapparat. Bekannt ist, daß nach Jahrzehnten völligen Vergessenseins

[1]) Der ehemals heftig geführte Streit um die sog. *Lukas-Passion,* welche in einer teilweisen Niederschrift von Bach selbst vorliegt, ist wohl endgültig dahin entschieden, daß Bach an ihrer Komposition keinen Teil hat (vgl. Bach-Jahrbuch 1911 [M. Schneider]). Aus einer verloren gegangenen Markus-Passion hat Bach Stücke für die „Trauerode" verwendet.

Mendelssohn es war, der diese Passion im Jahre 1829 in der Berliner Singakademie wieder zum Leben erweckte, eine Tat, die den Beginn der Wiedergeburt Bachs im großen öffentlichen Musikleben bezeichnet.

Die Passion zeigt bei Bach drei Gruppen: Die erste davon enthält den evangelischen Schrifttext mit der Erzählung des Evangelisten, den Reden Jesu und denen der übrigen zur Handlung gehörigen Personen, den eingreifenden „Turbae" der Jünger, der Priester und des jüdischen Volkes. Die zweite, Zion und die Gläubigen, begleitet den auf Erden wandelnden Erlöser und vermittelt die Bedeutung der geschichtlichen Hergänge durch Betrachtung und Forschung im Sinne der protestantischen Kirche. Vorgestellt wird diese Gruppe durch Sologesänge und Chöre betrachtenden Inhaltes. Die dritte endlich ist unter dem Bilde der protestantischen Gemeinde selbst zu denken, welche ihre tief innerliche Mitbeteiligung an den heiligen Ereignissen durch Choralgesang bekundet, indem sie in selbständigen, vierstimmigen Chorälen auf die Handlung unmittelbar Bezug nimmt oder sich mit jener ideellen Zionsgemeinde durch einen mit deren Chor verflochtenen Choral verbindet, wie z. B. im Einleitungschor der *Matthäus-Passion*. Daß Bach diese Art von Passionen nicht etwa von Grund aus neu geschaffen hat, ist aus Kap. XIII (S. 401 ff.) schon deutlich geworden. Das Wichtigste aber war, daß er im Geiste der alten Meister den vollständigen biblischen Text der Leidensgeschichte wieder herstellte, ihn in völlig unverkümmerter Gestalt, wortgetreu wie das Evangelium ihn gibt, zur Grundlage machte und damit wieder auf den ursprünglichen historischen Boden zurückkehrte; alles damals beliebte abschwächende Umdichten im Sinne des Pietismus und alles opernmäßige Zurichten der heiligen Geschichte wies er ab. Sein Christus ist wieder der Heiland der Menschheit, nicht mehr das nach den Bedürfnissen übersinnlicher Empfindelei zugestutzte Jesulein und Sündenlamm. Diesen evangelischen Grundtext behandelt Bach im Sinne der Alten in einem ernsten, einfachen, ariosen Rezitativstil, aber mit höchster musikalischer Bildkraft, namentlich in der Gestalt des Heilands auf bewundernswerte Art das Göttliche mit dem Menschlichen vermittelnd, während die Volkschöre in scharfen Zügen ein treues Bild vom Zustande derer geben, an denen das Erlösungswerk vollzogen werden soll. Alle opernhaften Herzensergießungen der handelnden Personen, jene gereimten Soliloquia oder Monologe des Jesus, Petrus usw., wie sie in den Hamburger Passionen vorkommen, sind beseitigt, die Reinheit des Schrifttextes ist unberührt geblieben.

Mit mächtiger Phantasie werden die Szenen dramatischer Natur entwickelt, mit größter Kunst Chor gegen Chor gestellt, und Töne tiefer persönlicher Ergriffenheit zittern durch die Arien und ariosen madrigalischen Einlagen. Wir erblicken in Bachs Passionen nicht nur das Größte, was seit Schütz in dieser Gattung geleistet worden ist, sondern zugleich das Letzte überhaupt, was protestantischer Geist in ihr zu geben vermocht hat. Ihnen reiht sich das sog. *Weihnachtsoratorium* (1734) an, ein Zyklus von sechs Kantaten, deren Aufführung auf die sechs kirchlichen Festtage von Weihnachten bis Epiphanias verteilt wurde. Aehnlich wie in den Passionen ist auch hier die evangelische Geschichte mit betrachtenden Chören und Sologesängen durchflochten, doch so, dass der historische Kern der Begebenheit von der Fülle dieser Einlagen beinahe erdrückt und der Titel „Oratorium" dadurch im Grunde hinfällig wird. Bach verwendete dazu Musik aus kurz zuvor vollendeten weltlichen Kompositionen (namentlich „Dramma per musica der Königin zu Ehren" und „Wahl des Herkules"), aus denen viele der schönsten Chöre und Soli, mit neuem, geistlichem Text versehen, in die Weihnachtsmusik übergegangen sind. Wie ehemals bei Heinrich Schütz (S. 383), so bildet auch bei Bach die Weihnachtshistorie mit ihren friede- und freudevollen Klängen eine herrliche Ergänzung der Passionen mit ihrer düsteren Realistik.

Versuche einer Fortentwicklung hat die Passion seit Bach nicht erfahren; nicht einmal von einigermaßen nennenswerten Nachahmungen läßt sich sprechen. Zwar hat es nach wie vor an Tonwerken nicht gefehlt, die in der Form von Oratorien oder Kantaten das Leiden Christi zur Darstellung brachten, doch vermochte der Rationalismus der Folgezeit nicht, den heiligen Stoff mit ähnlicher Liebe und Tiefe zu durchdringen wie Bach. Sehr bald wurde nicht nur die Evangelistenrolle als schwülstig und trocken aus der Passionskomposition verbannt[1]), sondern auch jeder dramatischen Realistik der Laufpaß gegeben. Das Passionsoratorium, wie es in Ramlers *Tod Jesu,* komponiert von Graun und Telemann, in Schichts *Ende des Gerechten* und ähnlichen Werken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint, ist ganz auf lyrische Betrachtung und empfindsame Schwärmerei gebaut, und nur selten wird der sentimentale Grundton durch Nummern von markiger Kraft und Größe der musikalischen Diktion unterbrochen. Noch in Spohrs *Des Heilands letzte Stunden* (1835) klingt jener empfindsame Grundton der Graunschen Zeit durch. — In gleicher Weise wie die musikalische Behandlung der Leidensgeschichte nahm auch die der Weihnachtsgeschichte (in Gestalt von Weihnachtsoratorien oder -kantaten) in den folgenden Jahrzehnten eine Wendung zum Lyrischen und Betrachtenden. Weder Erzählung noch

[1]) Vgl. dazu die analoge Ausscheidung der Testo-Rolle im italienischen Oratorium des 17. Jahrhunderts oben S. 347.

Handlung, sondern subjektive, gefühlvolle Ergüsse namenloser Personen bilden ihren Inhalt. Die Musik bedient sich kleiner, ja kleinster Formen und überschreitet selten Maß und Ausdruck einer Idylle. Vorbildlich wurde Ramlers Dichtung *Die Hirten bei der Krippe* in der Komposition von Telemann, Agricola, Westenholz, Türk, Reichardt u. a.[1])

Einen gewaltigen Pfeiler im stolzen Gebäude der Messenkomposition aller Jahrhunderte bildet Bachs H-moll-Messe (entstanden 1733 und folgende Jahre), ein schier unergründliches Werk voll Großartigkeit, Mystik, Stimmungszauber und erhabenster Polyphonie, das Katholiken wie Protestanten zu gleichen Teilen gehört. Denn wenn auch auf der einen Seite dem Prunk und Glanz, dem objektiv Erhabenen und sinnlich Berauschenden Rechnung getragen ist, das wir in echt katholisch aufgefassten Messen zum Ausdruck gebracht sehen, so liegt doch auf der anderen Seite auch so viel Subjektives, sich in stimmungsvolle Details Verlierendes, persönlich Empfundenes in vielen ihrer Teile, daß man den protestantischen Bach der Kantaten und Passionen kaum verkennen kann[2]). Das Monumentale im Stil herrscht vor, die kunstvolle und mit großem Aufführungsapparat rechnende Polyphonie, zu denen zyklopische Themen das Material liefern. Hier und da treten geheimnisvolle symbolische Anspielungen auf (z. B. im Christe, im Et in unum Deum), und im Confiteor ist Bach gewissen älteren niederländischen Vorbildern gefolgt, indem er mitten im Verlaufe die gregorianische Choralintonation machtvoll von den Bässen anstimmen lässt. Schritt für Schritt begegnen Gedanken und Bilder sinnvollen und erhabenen Inhalts, eingefasst in ein klingendes Vokal- und Instrumentalgewand von wunderbarer Pracht und Eigenart, — als Ganzes eine Leistung von unerschöpflichem Reichtum der Gestaltung und gedanklicher Durchdringung seiner Elemente.

Auf Bachs Motetten, auf seine geistlichen und weltlichen Kantaten näher einzugehen, verbietet der Raum. Es muß hier auf Einzeldarstellungen verwiesen werden. Aber über seine Instrumentalmusik dürfen wenigstens allgemeine Andeutungen nicht fehlen. Auch hier setzt Bach fort, was seine Vorgänger begonnen. Seine großen sechs *Brandenburgischen*

---

[1]) Über Art und Behandlung des deutschen Oratoriums nach Bach s. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 360 ff.

[2]) Einige wenige Sätze sind geradezu vorher komponierten protestantischen Kirchenkantaten entnommen, wie denn solche auch für die vier kleinen, nur aus Kyrie und Gloria bestehenden Messen in A-dur, F-moll, G-moll und G-dur benutzt worden sind.

Konzerte für Orchester, in Köthen komponiert und 1721 dem Markgrafen Christian von Brandenburg zugeeignet, sind aus dem Concerto grosso der Italiener hervorgewachsen (S. 561, 563), recken dies aber hinsichtlich der Form, der Besetzung und des Konzertgedankens zu so gigantischen Gebilden aus, daß man viel eher von Symphonien mit Soloinstrumenten als von Konzerten sprechen kann. Das Konzertprinzip ist für Bach gleichsam nur das äußere Motiv, um im einzelnen eine Fülle neuer orchestraler Bildungen hinzustellen. Er lehnt sich dabei an das dreisätzige Formschema des Vivaldi, einmal (Nr. 1) aber auch an die mehrsätzige, mit Suitenelementen untermischte Form des älteren deutschen Konzerts, Streicher und Bläser, ja auch das Klavier in größter Mannigfaltigkeit zusammen oder getrennt beschäftigend. Jedes einzelne der Konzerte strahlt seinen eigenen Zauber aus, jedes hat seine eigenen klanglichen Reize, jedes umfaßt sein eigenes Ausdrucksgebiet und fesselt durch den immer neuen Gang, den Bachs Phantasie in jedem neuen Satze nimmt. Darin sind diese Konzerte verwandt mit den vier „*Ouvertures à plusieurs instruments*", d. h. den Orchestersuiten (Partiten), in denen sich in höchster Schönheit vorfindet, was Frankreich und Deutschland vorher in dieser Gattung hervorgebracht hatten (vgl. S. 564 ff.). Neben dem Orchesterkonzert pflegte Bach ferner auch das Solokonzert mit Orchesterbegleitung, wie es zuerst in Gestalt von Violinkonzerten aus den Händen von Torelli, Albinoni, Vivaldi am Anfange des 18. Jahrhunderts hervorgegangen war (S. 574 ff.). Die Beliebtheit Vivaldischer Konzerte regte Bach und seinen Kollegen Joh. Gottfried Walther an, für den Weimarer Hof gleichsam Klavierauszüge solcher herzustellen[1]). Das sog. *Italienische Konzert*, eine Originalkomposition Bachs, ist ein glänzender Versuch, die italienische Konzertform auf das Klavier allein zu übertragen, ein Seitenstück zu den ersten Klaviersonatenversuchen seines Vorgängers Kuhnau (S. 610). An Violinkonzerten sind nur drei erhalten, zwei (A-moll, E-dur) für eine Violine und Orchester, eines (D-moll) für zwei Violinen und Orchester, Stücke voll unvergleichlichem Melodie- und Klangreichtum. Andere Violinkonzerte kennen wir nur aus Klavierbearbei-

---

[1]) Verschiedene sind auch für Orgel übertragen. Neuere Forschungen haben ergeben, daß unter den Originalen neben Konzerten von Vivaldi auch solche von B. Marcello, Telemann und dem Weimarer Herzog Johann Ernst vertreten sind. Vgl. die darauf bezüglichen Aufsätze in Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, Bd. IV, V, VIII. Die Echtheit der Bachschen Übertragungen ist jüngst von J. Schreyer stark in Zweifel gezogen worden (Beiträge zur Bachkritik, II, 1913).

tungen, z. B. dasjenige, welches im berühmten D-moll-Konzert für Soloklavier und Orchester vorliegt[1]). Indem Bach die Soli von Violinkonzerten für Klavier umschrieb, machte er das bis dahin noch nicht gepflegte Klavierkonzert zu einer selbständigen, in Zukunft reich bestellten Gattung. Daß ihn dazu gewisse Kompositionen für das Hackebrett (auch Pantalon genannt, ein Instrument mit Saitenbezug, das mit Holzklöppelchen geschlagen wurde) des Dresdener Virtuosen Hebenstreit anregten, steht nicht außerhalb der Möglichkeit, wenn auch damit unerklärt bleibt, warum Bach nicht sofort Originalkompositionen schrieb, sondern zu Umarbeitungen von Violinkompositionen schritt[2]). Denn vermutlich sind auch die übrigen Klavierkonzerte Bachs sämtlich eigenen oder fremden Violinoriginalen nachgebildet. Die wirkungsvollen Konzerte für 2 und 3 Klaviere (d. h. Cembali) und das nach einem Original Vivaldis gearbeitete für 4 solche Instrumente zeigen, mit welcher Freude Bach das instrumentale Konzertprinzip aufgriff und ausbaute. Seine Söhne Friedemann, Emanuel und Christian, dazu eine Reihe persönlicher Schüler wie Müthel, Nichelmann, setzten später seine Bestrebungen fort. Die Gattung der von Corelli zu klassischer Vollendung gebrachten Sonate für Violine und Cembalo erfuhr durch Bach in Gestalt von 6 Kompositionen dieser Art eine erhabene Krönung, einzigartige Werke, die geschichtlich auch dadurch interessant sind, daß die Partie der rechten Hand im Klavier nicht dem Generalbaßspieler überlassen, sondern ausgeschrieben ist, so daß die Stücke den strengen Triostil ausprägen (allerdings mit der als selbstverständlich zu betrachtenden Voraussetzung, daß hier und da vom Spieler selbst vorzunehmende akkordliche Ausfüllungen anzubringen sind). Die letzten Konsequenzen aus der Entwicklung des polyphonen deutschen Violinspiels seit Th. Baltzar, J. J. Walther (S. 585 f.), Heinrich v. Biber u. a. zog Bach in seinen 6 „Sonaten" für Violine allein, weltberühmten, in gigantischen Proportionen gehaltenen Stücken, deren Ausdrucksgehalt zu erschöpfen die letzte und erstrebenswerteste Aufgabe jedes Violinspielers bleiben wird.

---

[1]) Die Rückübertragung eines Klavierkonzerts in die Form des ursprünglichen Originals für Violine und Ochester (G-moll) unternahm G. Schreck (Ausgabe der Edition Peters).

[2]) Über Bachs Violin- und Klavierkonzerte und deren Verhältnis zu einander s. die Vorworte zu Bd. 17, 21 der Bachausgabe; ferner Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 121, 132; Daffner, Geschichte des Klavierkonzerts bis Mozart (1906), S. 5 ff. Auch Lautenkonzerte (z. B. von Kühnel) scheinen vorangegangen oder zum mindesten zu gleicher Zeit entstanden zu sein.

Ihre zum Teil auf Eigenheiten der Gambentechnik zurückgreifende großartige Polyphonie stellt an den Ausführenden die höchsten technischen Anforderungen, und man kann nur bedauern, daß der Name des Virtuosen, den Bach bei der Komposition sicher im Auge hatte, nicht bekannt ist[1]). An Monumentalität und Ausdruck den Violinsonaten nicht ganz ebenbürtig sind die sechs Suiten Bachs für Violoncell, die vermutlich für den mit Bach zusammen in Köthen angestellten Gambisten und Violoncellisten Christian Ferd. Abel geschrieben sind.

Die Klavier- und Orgelmusik hat Bach hinsichtlich der Kompositions- und Spieltechnik ebenfalls über seine Vorgänger hinaus weiter entwickelt, entsprechend dem größeren Ideenkreise, den sein universaler Geist an alles von der Vergangenheit ihm Überlieferte herantrug. Selbst da, wo er — wie man annimmt — nur Übungsstücke für seine Schüler schreiben wollte *(Inventionen, kleine Präludien),* lieferte er in ihrer Art vollendete kleine Kunstwerke. Man weiß, mit welch brennendem Eifer er schon als zehnjähriger Knabe bei seinem älteren Bruder zu Ohrdruf hinter Klaviersachen von Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Fischer, Buxtehude und anderen her war und sie, da der Bruder sie ihm verweigerte, heimlich beim Mondschein abschrieb; wie er später als Gymnasiast zu Lüneburg unverdrossen nach Hamburg wanderte, um den berühmten Reinken zu hören; oder wie er von Arnstadt aus nach Celle zu den französischen Musikern und hernach auf ein Vierteljahr nach Lübeck verschwand, um von dem dortigen großen Orgelkünstler Buxtehude zu lernen. Seine Klavierwerke, das *Wohltemperierte Klavier* an der Spitze, sind daher bis auf den heutigen Tag ein fester Damm geblieben, an dem sich die trüben Fluten des späteren Virtuosentums oft genug machtlos brachen.

Der 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* erschien im Jahre 1722 mit dem Titel „Das Wohltemperierte Klavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden, besonderem Zeit-Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfrstl. Anhalt-Cöthenscher Capel-Meister und Directore der Cammer-Musiquen. Anno 1722". Der 2. Teil wurde erst viel später zusammgestellt, z. T. aus bereits früher geschriebenen Präludien und Fugen. Dieses Werk brachte künstlerisch die Bestrebungen zum Abschluß, eine für alle Fälle

---

[1]) Über die zu Bachs Zeit übliche Behandlung des Violinbogens s. S. 585 unten nebst Anmerkung.

der musikalischen Praxis ausreichende Temperatur der Tasteninstrumente zu schaffen (S. 633 f.); doch war Bach nicht der erste, der ein „Wohltemperiertes Klavier" in Gestalt von Präludien und Fugen durch alle Tonarten schrieb. Ein Vorgänger, der eine solche Sammlung mit gleichem Titel schon um 1689 herausgab, war der Organist zu Tennstedt Bernh. Christian Weber. — Welche Tendenzen Bach bei den *Inventionen und Sinfonien* leiteten, besagt sein Vorwort: „Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Claviers, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit 2 Stimmen reine [d. h. sauber] spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorgeschmack von der Composition zu überkommen". Man wird hierin den Plan des Lehrgangs erblicken können, den Bach selbst beim Unterricht einschlug. Das letzte Ziel ist: gesangvoll zu spielen! Sind in diesen Kompositionen Elemente der älteren deutschen und der italienischen Klaviermusik vorhanden, so französische Elemente in den zwölf großen Suiten, welche unter dem Namen *französische* und (weil für einen vornehmen Engländer geschrieben) *englische Suiten* bekannt sind und von Bach als erster Teil der *Clavir-Übung* 1731 gedruckt veröffentlicht wurden: herrliche, unvergängliche Stücke voll sprudelnder Frische, zündender Klangpracht und universellstem Ausdrucksgehalt. Als 4. Teil der *Clavir-Übung* erschienen 1742 die sog. *Goldberg-Variationen*, gleichsam ein idealer Kursus durch alle Stadien des hohen Klavierspiels („vors Clavicimbal mit 2 Manualen").

Und die Orgel brachte Bach zum Bewußtsein ihrer vollen und höchsten Leistungsfähigkeit. Sein Orgelstil bleibt das Ideal des echten Orgelstils für alle Zeiten, und der strebsame Organist wird nie unterlassen, Bachs Tonstücke zur Grundlage seines Studiums und zum Zielpunkt seiner kunstvollendeten Leistungen zu machen. Wenn dem Leipziger Kantor als Künstler auf der Orgel jemals einer ebenbürtig war, so kann es nur Händel gewesen sein; Mattheson, der beide in ihrer Stärke gehört hatte, sagt: „Insbesondere gehet wol Händeln so leicht keiner im Orgelspielen über, es müßte Bach in Leipzig sein" (Vollk. Capellmeister, S. 479). Leider aber hat Händel wenig hinterlassen, woraus man seine von den Zeitgenossen angestaunte Größe als Orgelspieler näher zu erkennen vermöchte; denn Zahl und Art der von ihm überlieferten Orgelstücke reicht nicht hin, eine umfassende Vorstellung seiner ganzen Meisterschaft zu geben. Die freie Phantasie besonders war es, wodurch sowohl er wie auch Bach sein Zeitalter in Staunen und Bewunderung versetzte. Bach ist unserem Urteile gegenüber insofern im Vorteil, als zahlreiche Kompositionen von seiner Behandlung der Orgel sichere Kenntnis gewähren. Zu den edelsten Perlen unter ihnen gehören die *kleinen und großen Choralvorspiele,*

gleichsam die Blüte der Choralkunst des deutschen Organistentums und in ihrer Art die vollkommensten Meisterwerke, reich an tiefsinnigen kontrapunktischen Kombinationen und unerschöpflich im Ausdruck leidenschaftlich bewegter Seelenzustände. Als Bach sich um 1721 zu Hamburg vor dem beinahe hundertjährigen Reinken auf der Orgel hören ließ und eine halbe Stunde lang über den Choral „An Wasserflüssen Babylons" frei phantasierte, rief jener voll Freuden aus: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Es war die Kunst der Sweelinck, Scheidt, Froberger, Pachelbel, Böhm, Buxtehude, die sich mit Bach noch einmal gigantisch in die Höhe reckte. Ebenso werden seine *Tokkaten, Fantasien, Präludien* und *Fugen* für die Orgel allezeit mustergiltig bleiben. Welchen gewaltigen Schritt er im konzertmäßigen Orgelspiel selbst über seine bedeutendsten Vorfahren hinaus tat, ist leicht zu erkennen, wenn man etwa seine *F-dur Toccata* mit den Tokkaten des großen Frescobaldi vergleicht oder den wundervollen dreistimmigen Satz in seinen sechs Sonaten für zwei Manuale und Pedal näher untersucht. In der *Fugenkunst*, besonders in der Instrumentalfuge, hat er auch unter den Deutschen keinen ihm überall ebenbürtigen Rivalen. Bachs Orgel- und Klavierfugen sind das Größte in ihrer Art; denn ungeachtet der denkbar feinsten thematischen Arbeit, die in ihnen niedergelegt ist, sind sie immer zugleich Charakterstücke von wunderbarer Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form und des Inhalts. Ihr Ausdrucksbereich umspannt alle Schattierungen des menschlichen Gefühlsleben, und die Skala an leidenschaftlichen Ergüssen, die allein schon das *Wohltemperierte Klavier* bietet, geht vom stillen, versonnenen Träumen bis zum Auflodern heftigster Affekte, so daß kaum eine Seelenstimmung vorhanden ist, der nicht Bach in dem einen oder andern seiner wundersamen Tonstücke Ausdruck verliehen. Diese ungeheure Weite des Fühlens, diese immense Kraft plastischen Gestaltens, dann im besonderen die technischen Anforderungen, die die melodische Durchbildung aller Mittelstimmen, das reichhaltige Figuren- und Passagenwerk und der Gebrauch aller 24 Tonarten an die Spieler stellten, mußten eine erhebliche Steigerung in der Kunst des Klavierspiels, also auch eine Vervollkommnung der Applikatur nach sich ziehen. Diese bestand im wesentlichen in einer völlig gleichen Berechtigung und gleichmäßigen Entwicklung aller Finger und ihrem durchaus freien Gebrauch in allen Lagen, wobei auch der bis dahin teils gar nicht, teils nur mit Beschränkung

...daumen (S. 228) zur richtigen Geltung gelangte. Bach ... einerlei authentische Anweisungen, weder für die Kompo- ... für Orgel und Klavier hinterlassen; seine Art zu spielen ... aus dem S. 228 Anm. 19 angeführten Werke seines Emanuel.

...els eigentlich epochemachende Tätigkeit um- 1720 bis gegen seinen Tod hin. Das Unter- ...ndon zuerst seine Kräfte zuwandte, war die ...t gegründete italienische Opernakademie. ... wo der Südseeschwindel eine Menge ...ortrieb, konnte auch diese Akademie ... war aber durch ihren Kunstzweck ...rechtigt. Sie wurde durch Händel ...den Gemeinsinnes für die Musik ...unst zur Veredlung des eng- ...igetragen hat, geht aus der ...n sich scharenden Verehrer her- ...atorischen Schöpfungen hinstellte, war ... Volk auf den Punkt gelangt, das Erhabene ... und zu würdigen. Den betretenen Boden freilich ... Schritt für Schritt erobern. Den Besseren blieb die über- ...ende Bedeutung seiner Schöpfungen zwar nicht lange zweifel- haft, ein großer Teil des Volkes jedoch, namentlich der gebildetere Mittelstand und der Landadel, war dem Treiben der Ausländer aus nationalen Gründen abhold; der hohe Adel dachte zwar anders, spaltete sich aber in Parteien: für Händel und für die Italiener. Neben Händel waren eine Zeitlang Attilio Ariosti und Giovanni Bononcini als Komponisten bei der Akademie tätig (S. 448 f.); jener kam weniger in Betracht, während Bononcini allerdings Versuche machte, die Kunstherrschaft zu usurpieren, aber der bereits S. 449 erzählten Geschichte wegen London verlassen mußte. Im übrigen waren die Mitglieder der Oper vortrefflich, obwohl sie sich vor Neid und Eifersucht beständig in den Haaren lagen; das Publikum verhetzte z. B. die Cuzzoni und Faustina durch übertriebene Anteilsbezeugungen dergestalt, dass sie sich einmal bei offener Szene mit Ohrfeigen traktierten. Nach achtjährigem Glanze mußte im Jahre 1728 die Akademie die Pforten schließen, da haltlose Zustände geschäftlicher und künstlerischer Art ihr Weiterbestehen unmöglich machten und zudem ein Unternehmen auf den

Plan getreten war, die sog. *Beggar's-Opera,* welches das Interesse der opernliebenden Kreise Londons erstaunlich schnell absorbierte.

Die *Beggar's-Opera* (Bettleroper) wurde im Januar 1728 zum erstenmal gegeben, hatte einen sensationellen Erfolg und zog eine Menge von Nachahmungen nach sich, die u. a. auch dem deutschen Singspiel (J. A. Hiller) zugute kamen. Der Text rührte von einem gewissen Gay her und geht auf eine witzige Verspottung der anspruchsvollen italienischen Oper aus. Das Wichtigste war, daß sich auch die Musik in denkbar schärfsten Kontrast zur Opera seria bewegte; sie bestand nämlich aus einfachen, meist national-englischen Volks- und Tanzliedern und hatte gesprochenen Dialog. Joh. Christopher Pepusch, ein im Jahre 1700 in London eingewanderter Berliner, übernahm es, jene Liedmelodien mit Bässen zu versehen und durch eine Ouverture einzuleiten. Alle Umstände, nicht zum wenigsten die begreifliche Begeisterung für die Tatsache, einen ganzen Opernabend hindurch bekannte und beliebte nationale Lieder zu vernehmen (von denen viele im Gewande geistreicher Parodie erschienen), vereinigten sich, um dem Werke das Interesse ganz Londons zu sichern und Händels Opernakademie zu Fall zu bringen. Von jetzt an bilden die sog. Ballad-Operas (Liedopern) in England eine stetige Konkurrenz der großen italienischen Oper. — Über die reiche Literatur über die *Beggar's-Opera* s. den Aufsatz von Georgy Calmus in Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft VIII (1906—07), die auch einen Neudruck derselben vorlegte.

Nach dem Eingehen des ersten Londoner Opernunternehmens bildete sich sehr bald ein neues, das aber ebenfalls nach vier Jahresläufen aufhörte. Im Jahre 1733 zog Händel mit seiner Gesellschaft nach Coventgarden, während auf dem Heumarkt unter dem Schutze des ihm feindlichen Adels Hasse und Porpora als Komponisten wirkten. Inzwischen waren in London und Oxford 1732 bis 1734 seine ersten großen Oratorien *(Esther, Deborah* und *Athalia)* gegeben worden, 1727 die vier *Krönungsanthems,* 1736 das *Alexanderfest* und ein Jahr später der edle *Trauergesang auf den Tod der Königin Carolina* entstanden. Doch erst im Jahre 1740 schied Händel mit seiner 46. Oper *(Deidamia)* auf immer von der Opernbühne und konzentrierte seine ganze Stärke auf das Oratorium. Neben ununterbrochenem Kunstschaffen hat er beim Theater 20 Jahre lang mit den widrigsten Verhältnissen zu kämpfen gehabt. Diese Kämpfe endeten mit Krankheit und Verlust aller seiner Ersparnisse. Aber Schicksale, deren Gewicht andere erdrückt haben würde, übten auf ihn nur befestigende und läuternde Einflüsse. Sie konnten wohl im Augenblick seinen Geist umnachten, aber nach wenigen stärkenden Bädern zu Aachen saß er wieder vor seiner Orgel und trug sich mit größeren Kunstplänen denn je, dieselbe große, unbeugsame Natur, welche durch kein äußeres Glück oder Unglück aus der Bahn geworfen werden konnte.

Die *Oper* Händels ging der Hauptsache nach von der italienischen (neapolitanischen) aus, erschien aber neben dieser und der französischen Musiktragödie als eine dritte Macht, welche die Eigentümlichkeiten jener ungeeint neben einander fortbestehen ließ. Die Handlung der italienischen Oper an sich flößte durchschnittlich nur geringes Interesse ein; die einzelnen Charaktere und ihre individuellen Unterschiede erschienen verwischt durch die zu musikalischen Zwecken vorgenommene Verallgemeinerung (vgl. oben S. 432 f. bei Metastasio). Daher wurden solche Opern einander so ähnlich, „daß die Handlung in Gefahr geriet, vor dem, was Sopran, Alt, Tenor und Baß bedeuten, völlig zu verschwinden". Weil aber diese Verallgemeinerung zum Teil aus einem richtigen musikalischen Triebe entsprang, nämlich aus dem Bestreben, die verschiedenen das Leben bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammenzuziehen, damit es dem kunstvollen Tonausdrucke möglich werde, ein treues und rechtes Bild des Lebens aus eigenen Mitteln herzustellen, so stand jedem richtig empfindenden Tonsetzer auch bei einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg offen zu frischer und tiefer musikalischer Charakteristik. Diesen Weg, den vor ihm bereits einige der großen Neapolitaner beschritten hatten, fand auch Händel, und das verleiht seinen Opern bei allem Mangel an dramatischer Anlage der stereotyp entworfenen Dichtungen doch eine fesselnde dramatische Wahrheit. Eine Reform der Texte hat er nicht angestrebt, vielmehr die Formen eingehalten, deren Durchbrechung andere nach ihm berühmt gemacht hat. Aber die Schilderung seiner Charaktere und Gefühlszustände umgiebt er mit einem Luxus von Kunstgedanken, wie sie vielen seiner Nachfolger nicht entfernt zu Gebote standen. Der geborene Dramatiker, der Charaktere zu entwickeln, die Handlung vorzubereiten und zu steigern weiß und klug herausgearbeitete Kontrastwirkungen nicht scheut, ist nirgends zu verkennen, und es wäre angesichts großer dramatischer Leistungen und Charakterschilderungen, wie sie etwa in *Giulio Cesare* (1723), *Sosarme* (1732) oder *Serse* (1737) stehen, verfehlt, den Opernkomponisten Händel vom Oratorienkomponisten Händel zu trennen und den ersteren deshalb geringer einzuschätzen, weil mit dem Verfall der ganzen älteren Oper auch die seine in den Schatten der Geschichte hat zurücktreten müssen. Wenn man allerdings die Bühnenwerke des Lully, Rameau, Steffani, Scarlatti und der neapolitanischen Schule, dazu auch Keisers Opern, als Vorstufe der späteren Blüte der dramatischen Musik (Gluck,

Mozart) ansehen muß, so ist das von Händels Oper nicht zu sagen. In sich abgeschlossen, fand sie auf demselben Boden keine weitere Entwicklung und ging in Händels eigentliches Musikdrama, ins Oratorium, über. Er war weit entfernt von einem Irrwege, als er jahrelang die Bahn der italienischen Oper beschritt. Sie war vielmehr der Tummelplatz, auf dem sich seine Kräfte für das Höchste, was nun kommen sollte, stählten; an ihr vervollkommnete er seinen Kunstapparat, um ihn im Oratorium in die wirksamste Tätigkeit zu setzen.

In den Fasten des Jahres 1735 erneuerte Händel die Aufführungen der Oratorien *Esther, Deborah* und *Athalia,* wobei er zugleich einen Gebrauch einführte, den er bei allen ferneren Oratorienaufführungen beibehalten hat: die Ausfüllung der Pausen zwischen den drei Akten durch den Vortrag von Orgelkonzerten. Sein Orgelspiel zog mächtig an und erfüllte auch seine Feinde mit Bewunderung sowohl der Fruchtbarkeit und Leichtigkeit seiner Erfindung als auch der meisterhaften Vollkommenheit seines Vortrags. 1738, vom 23. Juli bis 27. September, schuf er den *Saul,* gleich darauf in 28 Tagen, vom 1.—28. Oktober, *Israel,* 1740 *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato,* 1741 den *Messias*, und zwar in 24 Tagen, vom 22. August bis 14. September. Aber diese Oratorien wollten zuerst kein Glück machen; die Verbitterung der Vornehmen gegen ihn, der ebensowenig wie sie zum Nachgeben geneigt war, zeigte sich noch immer entschieden. Ohne weiteres entschloß er sich, einer Einladung nach Dublin Folge zu leisten, um, wie Burney sagt, zu versuchen, ob seine Oratorien hier vom Vorurteil und Haß unangefeindet bleiben würden. Hier in Dublin, dessen Musikgesellschaft bei Händel ein Oratorium bestellt hatte, kam 1742 sein *Messias* zum erstenmal und zwar zum Besten der Schuldgefangenen zur Aufführung[1]). Als er darauf, nach London zurückgekehrt, in den Fasten 1742 seine Oratorien im Coventgardentheater wieder aufnahm, fand er auch das Londoner Publikum bereit, ihn zu unterstützen. Der unmittelbar nach Vollendung des *Messias* begonnene und kaum sechs Wochen später vollendete

---

[1]) Mainwaring und Burney erzählen „Gleich nach seiner Ankunft machte er, so klug als menschenfreundlich, mit einer Aufführung des Messias zum Besten der Gefangenen in den Stadtkerkern den Anfang und erntete für sein großmütiges Verfahren ebenso allgemeine Achtung wie für seine Musik Bewunderung", — „*C'est en bon allemand:* Mit der Wurst nach dem Schinken werfen" erläutert Mattheson, indem er von sich auf andere schließt!

Samson war das erste unter diesen günstigeren Umständen und bei stets vollem Hause aufgeführte Oratorium. Nun hatte auch der *Messias* nicht geringere Erfolge.

„Und von der Zeit an bis jetzt", sagt Burney a. a. O., „hat man dies große Werk [eben den Messias] in allen Gegenden unseres Reiches mit immer wachsender Hochachtung und Zufriedenheit gehört. Er hat die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt, und eine Reihe von Unternehmern der Oratorien mehr bereichert, als irgend ein anderes musikalisches Produkt dieses oder irgend eines anderen Landes. Da dies heilige Oratorium, wie es zuerst deswegen genannt wurde, weil die Worte dazu durchaus unverändert aus der heiligen Schrift genommen sind, beim Publikum in einer so ganz vorzüglichen Achtung zu stehen schien, so faßte Händel, von der reinsten Wohltätigkeit und Menschenliebe bewogen, den rühmlichen Entschluß, es alle Jahre zum Besten des Findlings-Hospitals aufzuführen. Und dies geschah bis an sein Ende beständig unter seiner eigenen Anführung, und noch lange nachher unter Anführung der Herren Smith und Stanley." Die Einnahmen von 28 solcher Aufführungen während der Jahre 1749 bis 1777 brachte dem Hospital 10,299 Pfund Sterling. Noch heute zählt bekanntlich der *Messias* in England zu den populärsten Werken.

Auf den *Messias* folgten dann *Semele* 1743, *Herakles* und *Belsazar* 1744, im nächsten Jahre das sogenannte *Gelegenheits-Oratorium (Occasional-Oratorio)* zur Feier des Sieges bei Culloden, *Judas Makkabäus* und *Joseph* 1746, im Jahre darauf *Josua* und *Alexander Balus*. Seine letzten oratorischen Arbeiten waren *Susanna, Salomon, Theodora* und *Jephta* in den Jahren 1748—51; doch unternahm er noch 1757 eine dritte Umgestaltung des schon 1708 zu Rom komponierten und 1737 überarbeiteten Werkes *Sieg der Zeit und Wahrheit (Trionfo del Tempo)*. Auch zur Zeit seiner Blindheit, deren Herannahen schon 1751 seine Arbeit am *Jephta* mehrmals unterbrach, fuhr er unablässig fort, Konzerte zu geben und bei Oratorien die Orgel zu spielen. Namentlich die freien Phantasien sollen bewiesen haben, daß die Erfindungskraft bis an sein Ende noch ebenso stark und frisch gewesen sei wie vor vielen Jahren. Das letzte Oratorium unter seiner Leitung fand am 6. April, sieben Tage vor seinem Tode statt.

Händel griff wohl deshalb zum Oratorium, es zum zweiten Male schaffend, weil die Oper in ihrem damaligen Zustande seinem Drange nach künstlerischer Gestaltung des Erhabensten und Edelsten im Reiche der Ideen und Tatsachen, nicht Genüge zu leisten vermochte. Ebensowenig bot die reine Kirchenmusik im Anschluß an das, was die herrschende Zeitstimmung forderte und gewährte, seinem Genius hinlänglichen Spielraum zu freier Entfaltung. Im

Oratorium hingegen konnte er ihn seinem ganzen Umfang nach offenbaren, ohne einerseits weltlicher Lustsucht Rechnung tragen zu müssen, andererseits durch die Schranken kirchlicher Satzungen sich beengt zu sehen. Kein augenblicklicher Einfall oder äußerlicher Umstand, sondern innere künstlerische Notwendigkeit trieb ihn zum Oratorium, innerhalb dessen er die dramatische Musik von allem nur Sinnlich-Äußerlichen reinigte und läuterte, durch Anwendung auf die heilige Geschichte vertiefte und hinsichtlich ihrer Gestaltungskraft erweiterte. Die große kunstgeschichtliche Bedeutung des Händelschen Oratoriums liegt in seiner Vermittlung zwischen Weltlichem und Religiösem in der Musik, deren Trennung mit dem Triumph der Oper über die kirchliche Tonkunst unheilbar geworden schien. Der Boden, auf dem Händel diese Vermittlung vollzog, ist die Grundlage unseres gesamten christlichen Kulturlebens und der allervolkstümlichste, den es nur geben kann: die biblische Geschichte. Die Formen und die Art der kunstmäßigen Durchbildung aber, die es auf seiner Höhe unter Händel zeigt, erwuchsen ihm zum Teil aus dem Kirchengesange, zum Teil aus der weltlich-dramatischen Musik. Ohne die freie Ausdrucksfähigkeit, die die Tonkunst und Händel im Musikdrama gewonnen hatten, würde auch das Oratorium nicht gediehen sein: daher durchbrach es die Schranken des strengen Kirchenstiles und eignete sich unbedenklich an, was die Musik an Ausdrucksmaterial auf weltlicher Seite in der Oper gewonnen hatte. Während aber die italienische Schule des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts das Oratorium buchstäblich als geistliche Oper faßte und ihm diesen Charakter auch äußerlich dadurch aufprägte, daß sie jede Einmischung spezifisch kirchenmusikalischer Stilelemente (z. B. die Chorpolyphonie) abwies (S. 347), scheute sich Händel nicht — und seine an deutschem Kantatenschaffen genährten Jugendeindrücke in Halle und Hamburg mögen dabei wirksam gewesen sein —, auch die großen Formen der Kirchenmusik ins Oratorium hereinzuziehen. Nach Carissimi (S. 355) war Händel der erste Oratorienkomponist von Bedeutung, der dem Chore wieder vollen Anteil an der Handlung zuwies, ja dessen Leistungen geradezu in den Mittelpunkt des Ganzen rückte. Zu diesem Vorgehen konnte ihn die hochstehende autochthone Kirchenmusik Englands seit Purcell (S. 513) nur ermutigen. Viele seiner Oratorienchöre sind im Stile kirchlicher Anthems (Hymnen) gehalten, und so mancher große Introitus, manches Hallelujah, mancher Lob- und Dankchor könnte

ohne weiteres als gottesdienstliche Musik benutzt werden. Daß der protestantische Choral und alle jene Formen, die z. B. Bach aus ihm entwickelte, bei Händel keine Bedeutung erlangen konnten, ist aus Charakter und Bestimmung seiner Oratorien verständlich, obwohl hier und da deutliche Reminiszenzen an die Choralkunst seiner Heimat nicht fehlen.

An dieser Stelle mag auf Händels grosse Kirchenmusiken hingewiesen sein: auf seine in Chandos verfaßten zwölf Anthems (s. S. 513), auf die vier zur Krönung Georgs II. (1727) komponierten „Krönungs-Anthems" und die beiden *Te deum* (für Chandos und das sog. Dettinger Te deum), glänzende, zuweilen hinreißende Werke, aus denen der Geist altenglischen Hymnengesangs zu Zeiten Henry Purcells hervorleuchtet.

„Das Oratorium hat das menschliche Hohe, Edle und Große zum Inhalt", sagt Thibaut in seiner Schrift: „Über Reinheit der Tonkunst" (1825), und in der Tat war Händels Genius auch nur solchen Ideen und Tatsachen zugänglich, die in ihrer zeitlichen Erscheinung einen ewigen Kern tragen. Die heilige Geschichte aber, unvergänglich in der echt menschlichen Größe ihrer Gestalten und in der Allgemeingültigkeit ihrer sittlich-religiösen Grundideen, bot ihm den größten Reichtum an Stoffen von ihm wünschenswerter Beschaffenheit. So sehen wir z. B. im Oratorium *Susanna*, wie Unschuld und Reinheit des Herzens, verbunden mit Gottvertrauen, über das Laster, ungeachtet seiner zeitlichen Übermacht und weltlichen Herrlichkeit, doch schließlich den Sieg davontragen. In *Theodora* wiederum, einem der schönsten, obwohl am wenigsten bekannten Oratorien Händels, wird die sittliche Erhabenheit gefeiert, welche echtes Christentum allen Gefühlen und Handlungen seiner wahren Bekenner verleiht: Ein edles Liebespaar, Didymus und Theodora, trägt den Triumph über heidnischen Barbarismus davon, indem es sich der Tyrannei zum Opfer anbietet. In *Samson* erblicken wir einen Helden, seiner Stärke beraubt und in Schmach und Elend gestürzt, weil er, seiner Sendung und seines Heldentums vergessend, sich lockender Verführung hingab; er zerreißt ihre Bande und besiegt, durch Leiden geläutert, seine und seines Volkes Feinde noch im Tode. In *Saul* erscheint ein König und Held, der mit dem Vertrauen auf Gott zugleich den Glauben an sich und die Menschheit verloren hat, deshalb den finsteren Mächten der Schwermut anheimfällt, sich der Zauberei ergibt, und den Abfall von sich, Gott und der Menschheit durch feigen Selbstmord besiegelt. In dem von Händel als Jüngling 1708 zu Rom verfaßten Allegorie-Oratorium *Sieg der Zeit und Wahrheit*, dessen

Bearbeitung auch den Schluß seines tatenreichen Lebens machte, tragen Zeit, Wahrheit und Weisheit den Sieg über Jugendlust, Schönheit und Vergnügen davon[1]). Und ein seiner Natur ganz besonders zusagender und in den Oratorien mit besonderer Vorliebe gepflegter Gegenstand der Kunstdarstellung war die in der Bibel so häufig und unter so verschiedenen Umständen wiederkehrende Erlösung eines getreuen Volkes aus der Knechtschaft und seine Hinführung zur Freiheit und zum Frieden durch die in einem auserwählten Helden sich offenbarende Hand Gottes. Dieser Grundgedanke zieht sich durch die Oratorien *Josua*, *Jephtha*, *Judas Makkabäus*, *Deborah*, *Israel* u. a. Seine höchste und bedeutsamste künstlerische Erfüllung hat er gefunden im *Messias*, als der Verherrlichung der an der gesamten Menschheit vollzogenen Befreiungs- und Erlösungstat des Sohnes Gottes.

Der biblische Inhalt der Texte ist in Händels Oratorien gewöhnlich in eine freie dichterische, dem dramatischen Interesse Rechnung tragende verwandelt und mit ernsten, allgemeingültigen Betrachtungen durchflochten. Die Einteilung erfolgt in Akte und Szenen, und zwar erhob Händel die Dreizahl der Akte zur Regel, während das italienische Oratorium nur die Zweizahl kennt. An guten Dichtern, die ihm in der poetischen Durchbildung und Dramatisierung der Stoffe Genüge zu leisten vermochten, fehlte es ihm nicht. Man darf getrost behaupten, daß die meisten seiner Texte in dramatischer und musikalischer Hinsicht vortrefflich sind und Gestalten auftreten lassen, die als Charaktere und Träger lauterer sittlich-religiöser Anschauungen würdig waren, durch die Töne Händels in die Sphäre des Allgemeinmenschlichen erhoben zu werden. Zu diesen Dichtern, von denen einige vermutlich nicht geringen Anteil auch am Zustandekommen der musikalischen Entwürfe hatten, gehören Samuel Humphreys, Verfasser der Texte zu *Deborah* und *Athalia;* die Dichtung zur *Esther* lieferten Pope und Arbuthnot, dem *Samson* liegt Miltons episch-dramatisches Gedicht Samson Agonistes zugrunde, eingerichtet von Hamilton, der ihm auch den *Saul* verfaßte. Die meisten Oratorientexte — zum *Judas Makkabäus, Jephta, Josua,* zur *Theodora* — empfing er von Thomas Morell, Gottesgelehrten und Sekretär der Londoner antiquarischen Gesellschaft, der mit Händels Bedürfnissen ganz besonders vertraut gewesen zu sein scheint. Nur zum *Israel* und *Messias* sind die Worte unverändert der Bibel entnommen, hier konnte keine Dichtung die Unmittelbarkeit der heiligen Geschichte ersetzen.

---

[1]) „Unter den vielen persönlichen Bezügen der Händelschen Muse, die so unmittelbar zum Herzen sprechen, ist dieser nicht der geringste, daß das idealste und reinste Werk aus seiner Jugend auch der Schlußstein seiner großen Kunsttaten werden sollte. Er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen lichten Augenblicken, die die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72. Jahr und führte es im 73. auf, 1757." Chrysander I, S. 222. Zur Geschichte des Allegorieoratoriums s. oben S. 314 (E. del Cavaliere).

Händel hat vermocht, tiefste Bedeutsamkeit mit Allgemeinverständlichkeit zu verbinden. Seine Kunst ist im höchsten Sinne populär und volksmäßig. *Judas Makkabäus, Samson, Josua, Israel* sind Schöpfungen von unvergänglicher Wahrheit, und sein *Messias*, der unabhängig von pietistischer, rationalistischer, orthodoxer oder sonstiger zeitlicher Anschauung der göttlichen Dinge dem reinen Urquell des Evangeliums selbst entsprungen ist, wird über allen Wechsel der Zeitstimmungen hinaus seine Bedeutung behalten. Erhabenheit und Allgemeingültigkeit sind wesentliche Grundzüge des Händelschen Oratoriums. Gegenüber Bachs Kunst ist die seine insofern leichter verständlich, als sie in melodischer Beziehung mehr zur Kantilenenbildung im Sinne der Italiener neigt, viel häufiger von schlichter Homophonie Gebrauch macht und auch dort, wo es zu großartigen polyphonen Gebilden kommt, keine so grenzenlose, tiefsinniger Spekulation entsprungene Verschlungenheit der Stimmen zeigt wie die von Bach. Auch in der Harmonik und Modulation ist Händel einfacher; ein Thema wie etwa das des Kyrie in der H-moll-Messe Bachs mit seinen unablässig von neuem ansetzenden Durchführungen wäre bei Händel ebensowenig denkbar wie etwa der Reigengesang „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ aus *Judas Makkabäus* in irgend einem Werke Bachs. Händel disponiert im Hinblick auf die dramatische Situation, wägt die Wirkungen hinsichtlich ihres Nacheinander sorgfältig ab und trifft darnach die Wahl der Ausdrucksmittel, während Bach vom Text unmittelbar gefesselt wird und keine andere Rücksicht kennt als die, den Worten eine restlos erschöpfende Auslegung zu geben. Diese im einzelnen noch weiter verfolgbaren Unterschiede im Stil beider Meister prägen sich in allen von ihnen verwendeten Formen aus: im Rezitativ, in der Arie, in den Chören, in den Instrumentalsätzen. Die Formen des Sologesangs (Rezitativ, Arioso, Cavata, da Capo-Arie) nahm Händel von der Oper herüber, doch ohne sich je an bestimmte Schemata zu klammern. Als wahrer Dramatiker hat er die bestehenden Formen stets nach dem wechselnden Inhalt und der erforderlichen psychologischen Charakteristik zu modifizieren gesucht, soweit das im damaligen Kunstbereich möglich war, und hat niemals ein da Capo angebracht, wo der Sinn es nicht forderte oder zuließ (vgl. S. 412 f.). Zum Gebrauch der Koloratur läßt er sich nur selten auch da verleiten, wo sie bloß äußerer Schmuck und nicht durch den Sinn gerechtfertigt ist; in der Regel dient sie dazu, dem Hauptbegriffswort des Satzes sinngemäßen Nachdruck

zu geben, Ausdruck und Bildlichkeit des Gesangs zu verstärken, ihn charakteristisch zu färben, wie man denn unter seinen Arien neben stark kolorierten auch Muster größter Einfachheit findet, ja ganze Werke, in denen kaum ein einziger kolorierter Sologesang vorkommt. Wenn z. B. manche Arien im *Judas Makkabäus* ziemlich stark koloriert sind, so entspricht dies dem durch das ganze Werk pulsierenden raschen Leben und den alle beherrschenden, stark erregten Empfindungen. Ihnen gegenüber weichen die Arien in *Theodora*, entsprechend dem stark verinnerlichten Ausdrucksgehalt der Dichtung, merklich ab, indem sie rauschende Koloraturen meiden[1]). In der technischen Ausarbeitung, für die Händel Vorbilder bei Scarlatti, bei Steffani und den in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Wien lebenden Komponisten finden konnte, waltet höchste Vernunft, und nur wenige Stücke wären anzuführen, in denen auch er der Manier nachgab und sich den Forderungen der Zeit fügte, Fälle, die zumeist durch Schwäche der Dichtungen herbeigeführt wurden. Geht man weiter auf das bei Händel ein, was soeben psychologische Charakteristik genannt wurde, so ist des Staunens über die Weite seines Gesichtskreises, über die Tiefe seines Blicks und die Schärfe seiner Diktion kein Ende. Es mag an Stelle weitläufiger Erörterungen nur verwiesen sein auf die verschiedenen Frauengestalten Händels: auf die wunderbaren, musikalisch scharf herausgearbeiteten Charaktere seiner Nitocris *(Belsazar)*, Esther, Dejanira und Jöle *(Herakles)*, Dalila *(Samson)*, Asenath *(Joseph)*, Susanna, Theodora, Semele und Juno *(Semele)*, Kleopatra *(Alexander Balus)* und der Tochter im *Jephta*. Das sind nicht Sopran- und Altstimmen, welche nur Rezitative und Arien singen, sondern bis ins letzte hinein durchschaute Frauentypen, deren Schicksale vor dem Hörer mit herrlichster Plastik aufgerollt werden.

Großen Einfluß auf das ganze Gepräge des Oratoriums mußte das Verbot üben, das der Londoner Bischof Dr. Gibson gegen die Aufführung von Oratorien auf der Bühne aussprach[2]). Es ist viel-

---

[1]) Über die Rechte und Pflichten, welche den Sängern bei der Ausführung der Gesänge im Punkte des Verzierungs- und Kadenzenwesens zustanden, s. die zusammenfassende Arbeit von H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik (I. Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks, 1907), wo auch der hierauf bezüglichen aufklärenden Bestrebungen Chrysanders gedacht wird.

[2]) Nämlich nach Art der Oper mit Aktion; das Theater blieb zwar der ständige Schauplatz für Händels Oratorien, doch nur im Sinne eines Konzertsaals. Sein erstes Oratorium *Esther* vom Jahre 1720 hatte er mit Bestimmung für szenische Darstellung

leicht für Händel überhaupt der erste äußerliche Anstoß gewesen, dem vorher in England unbekannten Oratorium ein Heim zu bereiten. Ohne durch sichtbare Darstellung unterstützt zu werden, hatte die Musik nun um so mehr die Aufgabe, höchstmögliche Plastik, Schärfe und Deutlichkeit zu erreichen, damit das ganze Kunstwerk für Vorstellung und Gefühl den Schein vollen Lebens und unmittelbarer Gegenwart gewinne, und das Fehlen sichtbarer Darstellung nicht als Mangel empfunden werde[1]. Eine solche Schärfe der Charakteristik hat natürlich auch der Opernkomponist anzustreben. Doch ist sie in der Oper eine andere als im Oratorium. Denn da sie hier nicht durch die reale, körperliche Gegenwart der Personen unterstützt wird, da ferner die Erhabenheit der biblischen Stoffe den Ausdruck der Leidenschaften ebenso abdämpft wie die sagenhafte Dämmerung, mit der die weite geschichtliche Ferne die biblischen Gestalten und manche subjektiven Besonderheiten verhüllt, so sind die Handelnden im Oratorium mehr große, allgemeine Charaktertypen. Sie und mit ihnen die Ereignisse erscheinen nur in großen Konturen, und was hervorragend an ihnen ist, tritt noch mächtiger hervor, da alle untergeordneten Züge verschwinden. Was sie dabei am Detail der Individualisierung gegebenenfalls verlieren könnten, gewinnen sie an Allgemeingültigkeit. Das bezieht sich nicht nur auf die Einzelpersonen, sondern auch auf die Chöre.

Würde es auch gegen die Tatsachen verstoßen, wenn man alle Größe der Händelschen Oratorien ausschließlich aus ihren Chören ableiten wollte, so steht trotzdem fest, daß diese es sind,

---

gesetzt, und noch 1732 wurde es von den königlichen Kapellknaben im Hause ihres Meisters Bernard Gates mit Aktion aufgeführt; der Chor, aus Sängern der königlichen Kapelle und der Westminsterabtei bestehend, war nach Art der Alten zwischen Bühne und Orchester aufgestellt. Nachher wurde es von eben denselben Sängern im Gasthause „Krone und Anker", dem Versammlungsort der Akademie für alte Musik, wiederholt und dann, wie im nächsten Jahre auch *Deborah*, auf das Theater am Heumarkt gebracht, doch ohne Aktion dabei. Vgl. Burney, a. a. O., S. XXXIII; Winterfeld, Evangel. Kirchenges. III, S. 170; Chrysander II, S. 274.

[1]) Die sichtbare Darstellung, würde sie auch durch die größten Bühnenkünstler und durch den umfänglichsten Theaterchor vollzogen, bliebe doch immerhin kleinlich im Vergleich zur Erhabenheit der biblischen Gestalten und zur Gesamtheit ganzer Völker, welche in Trauer- und Bußgesängen, in Anbetungs-, Lob- und Feierchören ihre tiefinnerliche Mitbeteiligung an den Ereignissen im Oratorium kundgeben. Weder Dichtung noch sichtbare Darstellung vermögen hier der Macht der Tonkunst gleichzukommen und die Unmittelbarkeit ihrer Wirkungen auf Gefühl und Phantasie zu erreichen. Die Möglichkeit szenischer Aufführungen der Händelschen Oratorien wurde nichtsdestoweniger schon bald nach Händels Tode von dessen erstem Biographen Mainwaring erwogen, allerdings sofort auch von anderer Seite als Mißverstehen Händelscher Absichten zurückgewiesen. Später ist der Gedanke gelegentlich immer wieder aufgetaucht.

welche ihnen ihre Lebenskraft bis heute gewahrt und sie zu Idealwerken ihrer Art gestempelt haben. In einigen seiner Oratorien (z. B. *Judas Makkabäus, Josua, Deborah, Alexanderfest*) spitzt sich sogar die gesamte Handlung auf die Anteilnahme des Chors zu, während in anderen (z. B. *Samson, Jephta, Theodora, Susanna, Joseph*) die Handlung vorwiegend auf die dramatischen Konflikte der Einzelpersonen gestellt ist. Händel gebraucht den Chor in doppeltem Sinne: als dramatisch eingreifenden Faktor (Chöre der Israeliten, Philister, Baalspriester, Jungfrauen, Jünglinge usw.) und als an der Handlung selbst unbeteiligten Faktor, etwa in der Bedeutung des Chors in der antiken Tragödie. In *Israel* tritt er sogar im Sinne des ehemaligen Testo (S. 297, 347) als erhabener Erzähler auf. Beispiele der ersten Art finden sich fast in jedem Oratorium Händels, beginnend mit den großangelegten Doppelchören in *Deborah* und *Athalia*. Es sind entweder rauschende Preis- und Dankchöre mit gewaltigen Hallelujas zum Schluß, Siegeschöre, Trauerchöre, Schlachtchöre, Gebetschöre, oder Sätze, in denen spannende Momente im Schicksal eines Einzelnen durch den Chor fortgeführt oder zur entscheidenden Wendung gebracht werden (z. B. im ersten und letzten Teil von *Saul*). Zu den Vertretern der zweiten Art gehören Stücke wie die an den Neid in *Saul*, an die Eifersucht in *Herakles*, an die Tugend in *Susanna*, ferner monumentale Stimmungsbilder wie der Schluß des *Alexanderfests*, die große Chorszene „Er sah den Jüngling ruhn" und der Schlußgesang in *Theodora*, das „Wenn er gebeut im Donnerschall" in *Jephtha*, die glänzenden Chorschilderungen in *Salomo*, in *Acis und Galathea* und im *Allegro e Pensieroso*, dazu sämtliche Chöre des *Messias*. — Musikalisch genommen ist Händels Oratorienchor das denkbar Kunstfreieste; er ist an äußerer Form und innerer Durchbildung stets durch den Inhalt und den Gegenstand der Darstellung bedingt. Daher auch die unglaubliche Vielgestaltigkeit. Bald legt er sich breit und mächtig aus, bald greift er in festen knappen Umrissen in die Handlung ein, erscheint in kunstreich gebundenem Stil, an Altkirchliches anklingend, erschüttert die Gemüter durch die unerhörte Macht des harmonischen Gesamtklangs, bekundet starke innere Erregtheit und wechselndes Pathos durch rhapsodische Gestaltung und rezitierenden Ausdruck, oder entrollt in schildernder Malerei ein lebendiges Bild des darzustellenden Ereignisses. So konnte er es wagen, einen Koloß wie *Israel* in der Hauptsache fast nur aus Chören aufzutürmen und ein gewaltiges Chorbild auf

das andere folgen zu lassen, was freilich nicht möglich gewesen wäre ohne hilfreiche Unterstützung durch die Instrumentalmusik. Auf sie ist keine geringe Zahl an eigenartigen, neuen und dramatisch fortreißenden Wirkungen bei Händel gegründet. In gesteigertem Maße als bei seinen italienischen Vorgängern hat sie als Aufgabe: Vervollständigung des Tonbildes durch Ergänzung dessen, was die Singstimme unerledigt lassen muß, Verstärkung und Färbung des Ausdrucks, Verdeutlichung und Belebung der Situation durch mancherlei charakteristische Bewegungen und Gruppierungen der Klangelemente. Schon als Jüngling hatte Händel fleißig die Instrumentalmusik der großen Italiener studiert und sich das Schönste und Beste aus ihr angeeignet. Die Kunstreisen nach Italien, die Bekanntschaft mit den Werken der Franzosen von Lully bis Rameau und nicht zuletzt die eigene schöpferische Potenz ließen die Idee eines Orchesters in ihm entstehen, wie es farbenprächtiger zu seiner Zeit kaum gedacht werden konnte. Allerdings verwendet er es ebensowenig wie Bach oder ein anderer gleichaltriger Meister jedesmal in seiner vollen Ausdehnung und Klangfülle, sondern wählt für den einzelnen Fall immer nur diejenigen Instrumente, die dem Inhalt des Satzes, seiner Stimmung und Bedeutung entsprechen, oder die aus irgend welchem anderen äußeren oder inneren Grunde die geeignetsten schienen. Kaum ein nennenswertes hochstehendes Instrument der damaligen Musikpraxis bis herab zur Mandoline gibt es, das Händel nicht an einem oder anderm Orte mit anziehenden Aufgaben bedacht hätte, sei es als konzertierendes, sei es im Chor mit anderen zusammen. Man vergleiche etwa, um Beispiele zu haben, die originale Instrumentation des *Israel,* des *Saul,* der *Semele,* des *Herakles,* des *Acis* und *Allegro,* wo Händel die zartesten Stimmungen romantischen Naturgenusses in Klänge gefaßt hat, oder köstliche Begleitungen zu Arien, wie die zur Arie der Kleopatra „Horch, er schlägt das goldne Spiel“ in *Alexander Balus,* zur Hirtenarie „Wie glücklich wallt durch Feld und Flur“ in *Joseph* oder zu dem chorischen Pastoralkonzert im letzten Akt des *Salomo,* — Beispiele, die in jeder Partitur Händels Seitenstücke haben. Unsere Zeit, welcher Instrumentaleffekte im weitesten Umfange zu Gebote stehen, ist bisweilen geneigt, auf die weise Sparsamkeit älterer Meister hinsichtlich der Instrumentierung von Vokalwerken mit Überlegenheit herabzusehen, und man hat bekanntlich oft geglaubt, Händelschen, Bachschen und anderen älteren Meisterwerken, deren Instrumentierung als „zu dürftig“ erschien, mit dem modernen Orchester zu Hilfe

kommen zu müssen, um sie der Gegenwart näher zu bringen. Im Grunde aber wurde damit den nach Erkenntnis dieser Meister Strebenden nur ein Stein in den Weg geworfen, indem man Dinge in die Werke hineintrug, an die zu denken ihnen schlechterdings unmöglich war. Was unter anderen der Wiener Hofrat Mosel und selbst Mozart gegen Händel begangen, ist bekannt, ebenso, mit welcher Hartnäckigkeit Rob. Franz an irreführenden „Bearbeitungen" festhielt. Daß der Rechtfertigungsgrund, Händel und Bach hätten von unserer modernen Instrumentation Gebrauch gemacht, wenn sie sie gekannt hätten, auf schwachen Füßen steht, bedarf kaum eines Beweises. Heute ist längst die Überzeugung durchgedrungen, daß man Bach, Händel und ihren Zeitgenossen den besten Dienst leistet, wenn man sich bei Aufführungen streng nach der Aufführungspraxis ihrer Zeit richtet und Abweichungen nur dann zuläßt, wenn sie den Charakter und Sinn der Werke unangetastet lassen. Denn Abänderung und Modernisierung der Orchestration bedeuten nicht nur eine allgemeine Beigabe, sondern sind Eingriffe in den Organismus und in die Gesamtharmonie, also unter Umständen geradezu „Fälschungen" des Originals. Daß die Arien bei Bach und Händel der akkordlichen Ausfüllung, daß Instrumentalkörper und Vokalkörper eines vorsichtig abgewogenen Klangverhältnisses, und die Chöre in Kraftmomenten der Hebung durch gewichtige Klangmassen bedürfen, ist selbstverständlich; doch sind Orgel und Klavier die einzigen dazu verwendbaren Instrumente. Was darüber ist, ist vom Übel, weil es auf subjektiver Willkür dieses oder jenes Bearbeiters, nicht aber auf einer Forderung des Stiles beruht[1]).

Auch die reine Instrumentalmusik verdankt Händel wertvolle Beiträge. An ihrer Spitze stehen die 12 *Concerti grossi* des Jahres

---

[1]) „Möge doch unsere Zeit," hat bereits K. v. Winterfeld (Evangelischer Kirchengesang, III. S. 172) 1847 betont, „die seit einer Reihe von Jahren die Mehrzahl von Händels Oratorien wieder ins Leben gerufen hat, sich erinnern, daß ihr Urheber in jedem von ihnen ein Ganzes gegeben hat, von dessen allgemeiner Färbung auch die aller Einzelnheiten abhängt. Wie oft hat man das Einzelne, in dem Wahne es wirkungsvoller, nachdrücklicher zu machen, mit begleitenden Instrumenten reicher ausgestattet, dabei aber nicht bedacht, dass, um die inneren Verhältnisse des Ganzen zu erhalten, nun in eben dem Maße das ursprünglich schon reicher Begleitete durch vermehrte Instrumentalmassen noch höher gehoben werden und endlich eine krankhafte Ueberspannung der Mittel die Folge davon sein müsse." — Eine große Zahl Händelscher Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke liegen neuerdings in praktischen Ausgaben für den Konzertgebrauch vor (Breitkopf u. Härtel). Die stilgemäße Aussetzung des Generalbasses rührt meist von Max Seiffert her, der des öfteren in der erwähnten Besetzungsfrage das Wort ergriffen hat.

1739, gleich Bachs Brandenburgischen Konzerten Bekenntnisse ganz persönlicher Art, doch stilistisch von ihnen erheblich unterschieden. Schon früher, zum mindesten seit 1703, war Händel der Konzertform näher getreten und hatte für den Hannoverschen Hof eine Anzahl Konzerte geschrieben, die unter dem Namen „Oboenkonzerte“ bekannt sind. Als Zwischenaktsmusiken für die Oratorien entstanden nacheinander mehrere virtuose *Orgelkonzerte*, dazu zwei Hefte Trios, 12 Violinsonaten usw. Die als „Wassermusik“ und „Feuermusik“ bekannten Gelegenheitswerke sind Suiten von mächtigen Dimensionen. Alle diese Werke, dazu ungezählte Arrangements und Bearbeitungen von Stücken seiner Opern und Oratorien aus fremder Hand, kamen meist sofort unter die Presse und haben den Verlegern, voran dem klug spekulierenden, aber nicht gewissenhaften Walsh, erkleckliche Summen eingetragen. Große Beliebtheit besaß Händel ferner als Klavierkomponist. Seine vier authentischen seit 1720 gedruckten Sammlungen von Klavierstücken (davon die dritte auch der Orgel zugänglich) enthalten teils französische Suiten, teils Fugen deutschen Stils, teils Stücke im Sonatencharakter des Scarlatti und einige Variationen, unter denen die als „Variations of the harmonious blacksmith“ bekannten (in der 5. Suite) die effektvollsten sind.

So erkämpften sich Bach und Händel auf verschiedenen Gebieten in unaufhaltsamem Vordringen dauernde Geltung, bis wir ihre Kunst endlich als Gesetz dastehen sehen, von dem die Schwäche kommender Zeiten zwar abfallen, dessen Festigkeit sie aber nicht erschüttern konnte. Einen Schülerkreis wie Bach hat Händel sich nicht geschaffen, wenn auch Viele seiner unmittelbaren Lehre teilhaftig wurden. Aber die Macht seiner Musik, das Persönliche seines Stils hat nach seinem Tode in England noch Jahrzehnte hindurch fortgewirkt und eine einheimische Musikliteratur entstehen lassen, die deutlich auf ihn als geistigen Urheber zurückweist. Man kann daher in diesem weiteren Sinne von einer Händelschen Schule in England sprechen. Eine Anzahl tüchtiger Organisten und Klavierspieler wie Charles Avison, John Stanley, William Babell, Samuel Arnold, John Christopher Smith (ein Deutscher, der Händel am nächsten stand und nach dessen Tode die großen Oratorienaufführungen weiter dirigierte) haben sich in Orgel- und Klavierkonzerten, Männer wie John Humphries, William Corbett, Dr. Pepusch, John Hebden u. a. in Concerti grossi, endlich William Boyce, Stanley, Avison, John Wor-

gan, Sam. Arnold, Atterbury, W. de Fesch in Oratorien und kirchlichen Chorwerken als getreue Anhänger Händels bekannt. Man ging in der Verehrung sogar so weit, aus Händelschen Oratorien die beliebtesten Stücke herauszunehmen und sie mit neuen dramatischen Texten versehen und zuweilen mit Arien fremder italienischer Meister vermischt, als Ganzes aufzuführen, (z. B. *Israel in Babylon, Gideon, The Redemption)*. Das dreitägige, ein Jahr zu früh gefeierte glänzende Händelzentenarfest des Jahres 1784 bildete den Höhepunkt der englischen Händelverehrung und hat insofern weittragende Bedeutung gehabt, als es Händel mit einem Schlage in ganz Europa, dazu in Amerika, bekannt machte und zu einer allerorten einsetzenden Händelpflege anregte[1]). Eine wie starke kulturelle Macht Händel im Musikleben des 19. Jahrhunderts wurde, gehört in eine Geschichte der neuesten Musik.

In Seb. Bachs Leipziger Wirksamkeit spielte der Musikunterricht eine erhebliche Rolle. Er kam zu allernächst den Alumnen der Thomasschule zu statten, mit denen Bach seine Aufführungen bestritt. Aus dem Schoße der Schola Thomana sind denn auch die bedeutendsten seiner Schüler hervorgegangen.

Unter diesen Schülern mögen (außer Bachs Söhnen) genannt sein: Johann Caspar Vogler, 1698—1765, Hoforganist und Bürgermeister zu Weimar, nach Bachs eigenem Ausspruche der stärkste Orgelspieler unter allen seinen Zöglingen; Johann Ludwig Krebs, 1713 bis 80, der berühmte Altenburger Organist und tüchtige Fugenmeister; Gottfried August Homilius, 1740—85, Organist an der Frauenkirche und seit 1755 Kantor an der Kreuzschule zu Dresden, fleissiger Kirchenkomponist; Johann Friedrich Doles, 1756 Kantor an der Leipziger Thomasschule; die tüchtigen Klavierspieler Transchel zu Dresden und Goldberg aus Königsberg; Altnikol, Organist zu Naumburg, Bachs Schwiegersohn; Johann Friedrich Agricola, der preussische Hofkomponist in Berlin, Schriftsteller und Übersetzer des Tosi; Johann Gottfried Müthel, ansehnlicher Klavierspieler und Komponist in Riga; Johann Philipp Kirnberger in Berlin der berühmte Theoretiker. Bachs letzter Schüler war Johann Christian Kittel, 1732—1809, der ausgezeichnete Erfurter Orgelmeister und „Organistenmacher", aus dessen Schule Hässler, Umbreit, M. G. Fischer und der sehr fruchtbare J. C. H. Rinck hervorgingen, die ihrerseits den guten Namen der Erfurter Organistenschule bis auf die neuere Zeit fortpflanzten. Auch Heinr. Nicol. Gerber, der Vater des Lexikographen, stammte (nebst noch mehreren anderen Künstlern von weniger bekannten Namen) aus der Schule Bachs.

---

[1]) Eine Beschreibung aus der Feder des Dr. Burney erschien 1785 unter dem Titel: An account of the musical performances in Westminster Abbey in Commemoration of Handel (auch in deutscher Übersetzung von J. Eschenburg, 1785).

Bachs ältester Sohn, **Wilhelm Friedemann B.** (1710—1787; geb. zu Weimar; seit 1733 Organist der Sophienkirche in Dresden, von 1747—1764 an der Marienkirche in Halle; von 1764 an ohne dauernde Anstellung; gestorben in Berlin) hatte viel von seines Vaters Genie geerbt und wurde von allen, die insbesondere sein bedeutendes Improvisationstalent auf Orgel und Klavier kennen lernten, als Meister ersten Ranges geschätzt. Unter seinen Kompositionen ragen Klavierstücke, Klavierkonzerte und Kammermusikwerke (auch Sonaten für zwei Klaviere) hervor, während in den (handschriftlich erhaltenen) Kantaten viel Wertloses steht. Wo er mit Hingabe und Ausdauer schuf, tritt eine kühne Phantasie und reiche Gestaltungskraft hervor. Leider verhinderten ein unglückliches Temperament und geringe Lebensklugheit, daß die starke Begabung Friedemanns nicht mehr herrliche Früchte trug, sondern schließlich ganz versiegte[1]). Anders **Philipp Emanuel B.** (geb. 1714 in Weimar, seit 1740 Kammercembalist Friedrichs des Grossen in Berlin und Kapellmeister der Prinzessin Amalie, von 1767 bis zu seinem Tode 1788 Musikdirektor zu Hamburg als Nachfolger Telemanns). Gleich Friedemann gehört auch Philipp Emanuel der Zeit des Übergangs vom monumentalen Stile Sebastians zum galanten an und hat nicht selten der wechselnden Mode Konzessionen gemacht. Das Publikum vergötterte ihn fast und erhob ihn zu einer Berühmtheit, die sein Vater nie besessen hatte. Unter seinen Vokalkompositionen wurden viele für unübertrefflich, ja „göttlich" gehalten, darunter das große doppelchörige „Heilig", das durch stark phantastische Züge interessierende Oratorium „Auferstehung und Himmelfahrt" und das nach Art Händels angelegte dramatische Oratorium „Die Israeliten in der Wüste". Fruchtbarer und bedeutender war er im instrumentalen Schaffen. Seine sprühenden Cembalokonzerte, seine Kammertrios und Sinfonien, seine Klaviersonaten und nach französischem Geschmack angelegten Galanteriestücke bergen einen Schatz selbständiger, gehaltvoller Musik und haben zu ihrer Zeit als vorbildlich gegolten. Wenn wir sie in ihrer Totalität nicht in eine Reihe mit den Werken der großen Klassiker zu stellen pflegen, so liegt

[1]) Not und äußere Bedrängnis zwangen ihn sogar zu nicht einwandfreien moralischen Handlungen. So ist nachgewiesen worden (Bachjahrbuch 1911), daß das bewunderte, bis dahin seinen Namen tragende Orgelkonzert in D-moll die Bearbeitung eines Vivaldischen Konzerts seines Vaters ist, an Stelle von dessen Namen er den seinen setzte. Eine gründliche, die vielen legendarischen Berichte älterer Autoren zerstörende Biographie schrieb M. Falck (1913).

das daran, daß in ihnen zu viel Ungleiches, Unausgeglichenes, Modisches vorhanden ist, solches also, was die Zeiten nicht überdauert. Aber schon, daß jüngere Meister wie Mozart und Beethoven mit einiger Verehrung zu Philipp Emanuel aufblickten[1]), gibt Ursache, in ihm mehr als einen bloß von der Gunst der Zeit getragenen Komponisten von großer Geschicklichkeit zu sehen. Im Klavierspiel galt er als Autorität ersten Ranges. Neben ungemeiner Fertigkeit und Eleganz besaß er viel Feinheit des Geschmacks, obwohl dieser mehr auf das Zierliche und Anmutige als auf das Große und Bedeutende gerichtet war. Laut gepriesen wurden seine freien Phantasien und die Art, wie er den Generalbaß zu behandeln verstand. In seinem Lehrbuche „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" (1. Teil 1753, 2. Teil 1762)[2]) hat er mit ebensoviel Gründlichkeit wie umfassender Bildung die Lehrsätze dieser Kunst systematisch vorgetragen und damit nicht nur seiner Zeit, sondern auch noch der zurückblickenden Gegenwart wichtige Dienste geleistet. Als praktisch-künstlerische Ergänzung dazu können seine zahlreichen Klaviersonaten angesehen werden, die einmal wegen ihrer ungemein subjektiven Tonsprache, dann auch wegen der Freiheit interessieren, mit der die stetig wechselnde Form behandelt wird. Mit ihnen ist im Grunde der Sonate für Klavier der Damm gebrochen worden, durch den der von Kuhnau und Pasquini entfesselte Strom schließlich hinüberflutete zu den klassischen Sonatenschöpfungen Mozarts und Beethovens. Vor allem gehörte Philipp Emanuel zu denen, die als Bundesgenossen der Mannheimer Symphoniker das Wesen der thematischen Durchführung in der Sonate schärfer erkannten und auszubauen versuchten. In diesem Punkte wurde Joseph Haydn einer der gelehrigsten Schüler des Hamburger Bach[3]). — Ein musikalischer Charakterkopf war ferner der jüngste Sohn Seb. Bachs, **Johann Christian Bach** (auch „Mailänder" oder „Londoner" Bach genannt; geb. 1735 in Leipzig; Schüler Ph. Ema-

[1]) Bekannt ist die von Rochlitz erzählte Äußerung Mozarts (Doles gegenüber) über Ph. E. Bach: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt, und wer das nicht eingesteht, der ist ein . . . Mit dem was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus, aber wie er's machte — da steht ihm keiner gleich."

[2]) Ein Neudruck desselben erfolgte im Jahre 1906 (Niemann).

[3]) Eine ausführliche Biographie Philipp Emanuels, welche diejenige von K. H. Bitter („K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder", 1868) ergänzt und verbessert, fehlt zurzeit noch. Neudrucke liegen in großer Zahl vor, die Klaviersonaten u. a. in vier Ausgaben (Schletterer, Baumgart, Krebs, H. v. Bülow). Ein thematisches Verzeichnis seiner Werke schrieb A. Wotquenne (1905).

nuels in Berlin, seit 1754 in fürstlichen Diensten zu Mailand, von wo aus ihn Studien zum Patre Martini in Bologna führten; 1760 Domorganist in Mailand, endlich 1762 in London, wo er als gefeierter Komponist und Konzertveranstalter 1782 starb)[1]. Sein Name wird als einer der ersten, welche einen ausgebildeten Pianofortestil schrieben (Konzerte, Sonaten mit und ohne obligate Violine) und die Bedeutung des sog. zweiten Themas in der Sonatenform erkannten, fortleben. Der elegante, überaus melodische und gesangvolle Satz zeigt Einflüsse der süddeutschen Schule der Zeit und spiegelt sich ziemlich getreu in den Klavierwerken des jungen Mozart, der den in London bei Bach verlebten Stunden viel entscheidende Anregungen verdankte. Christian trat auch als Kirchenkomponist hervor und schrieb außer zwei Oratorien (darunter *Gioas*) eine Anzahl italienischer und französischer Opern, ferner klangvoll instrumentierte Symphonien nach Art der jüngeren Mannheimer (ohne Generalbaß). Ein vierter Sohn Sebastians: Joh. Christoph Friedr. Bach (genannt der „Bückeburger", geb. 1732 in Leipzig, gest. 1795 als Hofkapellmeister in Bückeburg) erreichte an Bedeutung seine drei Brüder nicht, obwohl er auf fast allen Gebieten außer der Oper ein bemerkenswertes Talent an den Tag legte, insbesondere in Kammermusikwerken, Kantaten und Oratorien (z. B. „Die Kindheit Jesu" und „Die Auferweckung des Lazarus" auf Texte von J. G. Herder). — Groß war die Zahl derer, die neben Bach und seinen Söhnen die Kunst in seinem Sinne pflegten. Einige der bedeutenderen Zeitgenossen wurden schon oben erwähnt (S. 527 ff. Cousser, Keiser, Mattheson, Telemann, Heinichen). Hier wären noch aufzuführen: **Gottfried Heinrich Stölzel** (1690—1749), 1718 Kapellmeister in Gera, seit 1719 ebensolcher in Gotha, ein fruchtbarer und gelehrter Komponist, dessen Kirchenkantaten, Passionen, Opern, Serenaden, Tafelmusiken, Instrumentalstücke einst in hohem Ansehen standen und, wie es scheint (s. oben S. 613), auch von Bach geschätzt wurden[2]. **Christoph Graupner** (geb. 1687 zu Hartmannsdorf im Erzgebirge; Schüler Joh. Kuhnaus in Leipzig, dann Akkompagnist bei der Hamburger Oper [s. S. 532], endlich 1709 Vizekapellmeister, 1712 erster Kapellmeister am Hofe zu Darm-

---

[1]) Sein Leben beschrieb M. Schwarz in den Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft II.

[2]) Ein Traktat über die Verfertigung verschiedener Kanons aus einem vierstimmigen Kanon in der Unterquinte wurde 1725 gedruckt; dagegen blieb eine 1739 verfaßte Abhandlung über das Rezitativ nebst anderem Manuskript.

stadt, wo er 1760 gestorben ist), dessen Ruf 1722 so groß war, daß man ihn nach Kuhnaus Tod als Thomaskantor nach Leipzig zu berufen gedachte, dessen Lebenswerk aber heute noch nicht kritisch völlig zu überschauen ist. In Kantaten sowohl wie in Sinfonien, Ouverturen und Konzerten zeigt er sich als ein fortschrittlich gesinnter Beherrscher sämtlicher Tonformen seiner Zeit, dem mancher inhaltreiche und wertvolle Satz glückte. Als Klavierkomponisten begegneten wir ihm schon oben (S. 612)[1]. **Joh. Friedrich Fasch,** geb. 1688 zu Buttelstedt bei Weimar, gest. 1758 als Hofkapellmeister zu Zerbst, (Schüler Kuhnaus in Leipzig, wo er ein Collegium musicum bei der Universität gründete, und Graupners in Darmstadt), ein vortrefflicher Künstler, ebenso perfekt in allen Künsten des strengen Kontrapunktes, wie edel und ausdrucksvoll in seiner Tonsprache, so daß Bach sich veranlasst sah, von fünf seiner Orchestersuiten eigenhändig Kopie zu nehmen[2]. Kantaten, Messen und Motetten bilden die Ergänzung seines ausgedehnten Schaffens für Kammer und Konzert[3]. **Christoph Förster** (geb. 1693 in Bebra; gest. 1745 als Hofkapellmeister in Rudolstadt) gleicht insofern dem vorigen, als auch er sich durch feurige und geistvoll angelegte Suiten im französischen Stil für Orchester hervorgetan hat.

In allen diesen Meistern, deren zweite Lebenshälfte wenig über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinausragt, lebte noch ein Stück jenes Geistes, der in Bach und seinen Vorfahren wirksam gewesen war, nur daß neben die Kirchenmusik in immer größerem Maße die weltliche Musik in Gestalt von Oper, Singspiel, Konzert, Sinfonie, Klaviermusik usw. trat. Noch immer und auf lange hinaus gehörte es zu den Obliegenheiten des Kantors und Musikdirektors, nicht nur die sonntäglichen Kirchenmusiken mit Kantaten eigener Produktion zu bestreiten, sondern auch bei allen andern öffentlichen und privaten Anlässen sein Kompositionstalent ins rechte Licht zu stellen. Schier zahllos sind noch immer die Kantaten

---

[1] Ein Urteil über seine Sinfonien fällt W. Nagel in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik 1912; Biographisches über Graupner von demselben in Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft, Bd. X. Neudruck eines Concerto grosso mit Flöten und Oboen in Bd. 29—30 der Denkmäler deutscher Tonkunst. Auch mehrere Stücke aus Graupners Klavierwerken (*Parthien auf das Clavir,* 1718; *Monatliche Klavierfrüchte,* 1722) wurden an verschiedenen Orten (z. B. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1913) neu gedruckt.

[2] Durch die von H. Riemann besorgte Neuausgabe einzelner Trios und Suiten von Fasch (in der Sammlung Collegium musicum) ist Gelegenheit gegeben, den Stil des Komponisten kennen zu lernen.

[3] Über seine Gesangswerke orientiert B. Engelke (1908 Leipziger Dissertation).

und Motetten, die um 1750 geschrieben, aber nicht gedruckt wurden. Im allgemeinen jedoch verflachte die protestantische Kirchenmusik nach Bachs Tode, indem sie mehr und mehr von der Höhe des strengen kontrapunktischen Stils herabstieg, sich den Einflüssen der italienischen Oper und des galanten weltlichen Stiles hingab und so zu einer wenig erfreulichen Mischung von Sinnlichkeit und Trockenheit wurde. Die ideale Anschauung der göttlichen Dinge, die Tiefe und Wärme des religiösen Gefühls wichen nüchterner Aufklärungssucht. Das Heilige und Überirdische wurde ins Alltägliche, das Erhabene ins oberflächlich Gemütliche herabgezogen, und an die Stelle hoher Begeisterung und starker mannhafter Empfindungen traten hausbackene Genügsamkeit, süßliche Weichlichkeit, weinerliches Pathos und gemachte Rührung, vermischt mit der Galanterie des Zeitalters. Der Kontrapunkt verknöcherte und sank zu einer mechanischen Handhabe, zu einem System konventioneller Wendungen herab. In den Kirchenmusiken waren Fugen herkömmlich, also wurden Fugen geschrieben! Aber die äußere Formglätte vermochte ihre innere Hohlheit nicht zu verdecken, ein treibender Geist war nicht darin, daher denn die eine so ziemlich aussah wie die andere. Das Schema war ein für allemal da, und in diesen toten Fugenkram hinein kollerten zuweilen italienische Bravourarien. Selbst unmittelbare Schüler Bachs gehören dieser Richtung an, darunter besonders Homilius und Doles, denen sich mit mehr oder weniger Feinheiten in Stil und Ausdruck noch J. G. Naumann, Joh. Heinrich Rolle, auch Joh. Ad. Hiller, J. G. Schicht und andere anschlossen.

XIX

Das deutsche Singspiel — Gluck — Mozart

Vom XVI. Kapitel her erinnert sich der Leser, wie vollständig auch in Deutschland die italienische Oper überall die Herrschaft allmählich an sich gerissen hatte; die angesehensten deutschen Opernkomponisten, Hasse und Graun an der Spitze, hatten ihre Nationalität so gut wie ganz aufgegeben und waren zu Italienern geworden. Die Versuche mit der deutschen Nationaloper zu Hamburg hatten seit Jahrzehnten ihre Endschaft erreicht, ohne vorläufig zu durchgreifenden Resultaten geführt zu haben, und was von Keisers anmutvollen Tönen vielleicht hier und da noch nachhallen mochte (viel wird es nicht gewesen sein), war nicht vollkräftig genug, um vor den sinnberauschenden italienischen Klängen gehört zu werden. Auch die vielen bemerkenswerten Versuche an süd- und mitteldeutschen Residenzen (Bayreuth, Karlsruhe, Nürnberg, Braunschweig, Weißenfels u. a.; s. oben S. 519 f.), die deutsche Oper zu halten, hatten keine für die Zukunft in Betracht kommenden Ergebnisse, obwohl mehr als einmal Talente und Leistungen hervortraten — es sei an den in braunschweigischen Diensten stehenden Georg Kaspar Schürmann und seine beiden, Texte aus der deutschen Geschichte nehmenden Opern „Heinrich der Vogler“ (1718) und „Ludwig der Fromme“ (1726) [1]) erinnert —, welche unter günstigeren Verhältnissen Schule hätten machen können. Dennoch ist der Gedanke an eine ideale „deutsche“ Oper niemals ganz aufgegeben worden. Schon bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts regten sich wieder schöpferische Kräfte, und es entstehen drei Richtungen, nach denen sich jetzt eine deutsche Oper entfaltete. Zwei derselben nehmen hinsichtlich der Formen und Gestaltungsweise Fremdländisches zur Grundlage, die dritte ist

[1]) Teilweiser Neudruck in Bd. 17 der Eitnerschen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

ihren Vorbedingungen und ihrem Apparate nach wesentlich deutsch, obwohl fremdländische Anregungen anfangs auch hier mit im Spiele sind. Jene beiden ersten Richtungen sind durch Gluck und Mozart bezeichnet, die dritte durch das *deutsche Singspiel* und die *deutsche komische Oper.* Diese Bestrebungen waren im Grunde gegen die italienische Oper[1]) und den in ihr eingerissenen Unfug der absoluten Sängerherrschaft gerichtet, aber die Wege, welche man einschlug, waren verschieden. Glucks Reformideen greifen den Gegner nicht auf seinem eigenen Gebiete an, sondern von einem anderen aus, vollziehen sich im wesentlichen auf Grundlage der französischen Großen Oper des Lully und Rameau und lassen daneben die italienische in ihrer ganzen Eigentümlichkeit fortbestehen. Gluck wandte sich allmählich von der italienischen Oper vollständig ab; ihren eigentlichen Richter fand diese erst in Mozart. Denn obwohl Mozarts Oper der äußeren Gestalt und den Mitteln nach die italienische ist, machte er sie doch zum Eigentum seiner Nation, indem er ihr eine tiefgreifende Durchbildung im Sinne deutscher Kunst verlieh. Er brach direkt in den Zauberkreis der Italiener ein und schlug sie mit ihren eigenen Waffen. Und indem er mit ihrem Apparat, ihren Mitteln arbeitete, bewies er ihnen schlagend, wie weit ihr Opernprinzip noch eine Steigerung zuliess. Obwohl nun freilich auch Mozart die italienische Oper keineswegs vom Erdboden vertilgte, entzog er ihr doch einen Teil ihrer Lebenkraft. Er brachte sie nicht nur den Formen und dem allgemeinen musikalischen Gehalte nach zur Vollendung, sondern verlieh ihr zugleich eine universelle Kunstgeltung, die sie schon früher erlangt haben würde, wenn sie statt in Einseitigkeit und Schematismus zu verfallen, auf Scarlattis Bahnen fortgeschritten wäre. Jene dritte Erscheinungsform endlich, in der die Oper in Deutschland auftritt, das *deutsche Singspiel,* stand zu Anfang unter anregenden französischen und englischen Einflüssen. Diese waren zunächst mehr als nur äußerlich, wurden aber doch allmählich abgestoßen und machten — soweit das überhaupt kontrollierbar ist — deutschem Wesen Platz. Weniger die Werke ernster Gattung innerhalb dieser Richtung als die dem komischen Genre angehörenden sind bezeichnend für sie: die deutsche komische Oper gelangte zu einer Blüte, die sie nachher nicht wieder erreicht hat. Der Zeitfolge nach

[1]) Nämlich gegen die neuere, wie sie besonders innerhalb der neapolitanischen Schule nach Scarlatti ausgebaut worden war. Scarlattis Oper selbst hätte eines solchen Heilverfahrens nicht bedurft, da sie noch nicht an jenen Uebeln litt.

erscheint das deutsche Singspiel als die erste jener Erhebungen gegen die Fremdherrschaft, daher wenden wir ihm zuerst kurze Aufmerksamkeit zu.

Daß ein Zusammenhang bestanden habe zwischen dem neuen *deutschen Singspiel* und der alten deutschen Oper, die ja zuweilen auch „Singspiel“ genannt wurde, muß man bezweifeln, da sie schon länger als ein Jahrzehnt vor Entstehung jenes durch die italienische verdrängt war. Man griff auch bei dem, was man jetzt beginnen wollte, keineswegs nach älteren deutschen Mustern; diese würden dem verfeinerten Zeitgeschmack kaum mehr zugesagt haben. Die eintretende Bewegung war ähnlich der, die in Paris durch die italienische Opera buffa (S. 501) und in England Jahrzehnte vorher durch das Erscheinen der Beggars Opera hervorgerufen wurde. Die Auflehnung gegen eine allmählich drückend empfundene Überwucherung des Ausländischen begegnete sich mit dem Erwachen eines neuen Sinns für nationale Elemente in der Musik. Sowohl in Frankreich wie in England und Deutschland war ein Hauptbeweggrund der Drang nach Rückkehr zur Naturwahrheit, zur ursprünglicher Einfachheit der Empfindungen und des Ausdruckes, gegenüber einer Kunst, die sich auf der Bühne so vollständig von allem Naturmäßigen entfernt hatte, daß ihr der Boden der Wirklichkeit unter den Füßen entschwand. Gegen die Unnatur der großen seriösen Oper mit ihren mythologischen Schattenspielen, Bravourarien und festlichen Aufzügen gab es kein besseres Heilmittel als die komische Oper, wo sich das Leben so zeigen mußte, wie es wirklich war: ohne Verstellung, Prunk und Künstelei. Und so kam es zu einem Rückschlage, der einer großen Gruppe von Bühnenwerken das Gepräge größter Schlichtheit und Anspruchslosigkeit verlieh, Eigenschaften, die, so rühmlich sie waren, freilich nicht dazu beigetragen haben, der Gattung lange Lebensdauer zu sichern. Denn es ist nicht zu leugnen, dass diese Singspielbewegung in Deutschland, zum Teil wenigstens und soweit nicht Gluck, Mozart und Haydn unmittelbar oder mittelbar eingriffen, unser Interesse mehr durch ihre allgemeine und nationale Bedeutung als durch bleibenden Kunstwert in Anspruch nimmt. Mit Ausnahme jener Meister, von denen sich nur Haydn und Mozart am Singspiele direkt beteiligten (Haydn wiederum nur mit beschränktem Einfluß), hat sich wohl mancher Komponist von achtbarer Begabung insbesondere für das Komische gezeigt, aber kein einziges hervorleuchtendes Genie. War der großen ernsten Oper der Boden

der Wirklichkeit oft ganz verloren gegangen, indem kein neuer treibender Geist ihre Formen flüssig erhielt, so verfiel das Singspiel zuweilen dem entgegengesetzten Übel: der hausbackenen Alltäglichkeit. Nicht große Tatsachen und Ereignisse waren sein Gegenstand, sondern einfache Hergänge des bürgerlichen, vorzugsweise des ländlichen Lebens mit seiner engbegrenzten Gemütlichkeit. Daraus erwuchsen ihm von vornherein zwei gefährliche Feinde: spießbürgerliches Philistertum und, indem es diesem zu entgehen trachtete, eine aus romantisierender Unnatur entspringende innere Unwahrheit. Ihre kindische Einfalt und Naivität, ihre gedankenlose Glückseligkeit, ihre läppischen Liebeständeleien und ewig überzuckerten Gefühle waren eine manchmal recht fade und wenig nahrhafte Kost, die Überdruß und Ungesundheit nach sich ziehen mußte. Um sie zu würzen, wurden in das ländliche Paradies Hofszenen und Stadtfiguren eingeführt, wodurch sich Gelegenheit zu Kontrasten, Satyren, Moralpredigten usw. bot, manche Dinge aber häufig auch in eine Beleuchtung kamen, die mit der erstrebten Naturwahrheit in Widerspruch stand. Kein Wunder, daß Männer wie Lessing die Operette aufs strengste verurteilten, Gleim sich gegen sie erklärte, und selbst Joh. Friedr. Reichardt, indem er auf ihre Verbesserung hinarbeitete, sagte, „man behauptet mit Grund, daß sie den Geschmack des Volkes verderbe“ [1]). Dennoch hatte sie in Deutschland wie im Auslande ihre tiefgehende und in einem Volksbedürfnis wurzelnde Berechtigung und griff so tief in das geistige Leben des deutschen Volkes ein, daß ohne ihre Berücksichtigung eine Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zu denken ist.

Eine der wichtigsten Fragen, welche die Singspielkomponisten

[1]) „Denn man gebe einem Menschen eine Zeit lang nichts als Milch und süße Früchte zu essen, so wird er hernach an den stärkern und nahrhaften Speisen keinen Geschmack mehr finden, und er wird sie auch nicht imstande sein zu verdauen. Er wird freilich sagen: „was schadet mir dieses, ich befinde mich wohl und leicht,“ — zum Spazierengehen, das glaube ich; er versuche aber einmal schwere Arbeiten des Körpers zu unternehmen, und er wird sehen, wie viel er dabei ausrichten kann. Ebenso dünkt es mich, verhält es sich mit dem Gefühle des Menschen. Wenn es einmal durch jene weichliche und kindische Nahrung geschwächt ist, so wird man dabei wohl am allervergnügtesten sein können; aber man frage doch einen solchen, ob er auch stark genug sein wird, das Unglück, womit ihm jede Stunde droht, zu ertragen, festen Entschluß darin zu fassen; und ob er Kräfte genug haben wird, diesen auszuführen. Zwar sind des Herrn Weiße seine Operetten voll von den schönsten Zügen der edlen natürlichen Einfalt, aber der Hauptzweck ist doch noch immer, Lachen zu erregen, und jene kindische, läppische Liebe, die ein vernünftiger Bauer für Wahnsinn halten würde.“ Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, 148, 152.

beschäftigten, war die nach der Gestaltung der Sologesangsformen. Wie nicht anders zu erwarten, begann ein Kampf gegen die virtuose da Capo-Arie und deren Alleinherrschaft. Man stritt ihr Berechtigung nicht ab, konnte auch ihre Macht nicht endgültig brechen, suchte aber ihren Einfluß zu schwächen durch Entgegenstellung von mehr oder weniger schlichten Liedern und Arietten mit einfacher, ungekünstelter Instrumentalbegleitung[1]). In Frankreich fand man die Vorbilder in tanzartigen Liedern (Chansons, Vaudevilles), in England in den einheimischen Ballads, in Deutschland in Gestalt der reichen Literatur an geselligen Liedern und Oden. Verweilen wir daher einen Augenblick bei der um die Mitte des 18. Jahrhunderts schwunghaft betriebenen Oden- und Liedkomposition; sie steht zum deutschen Singspiel in nahen Beziehungen, ja macht einen seiner wesentlichen Teile und einen nicht geringen Faktor der ganzen Bewegung überhaupt aus.

Das deutsche einstimmige Lied, wie wir es oben S. 392 ff. verliessen, hatte am Ende des 17. Jahrhunderts einen betrüblichen Niedergang zu verzeichnen gehabt. Die großen Meister (H. Albert, Adam Krieger, Wolfgang Frank) waren gestorben, ohne rechte Erben zu finden. Die Mode kam und machte sich breit, der Lokalgeschmack trieb wunderliche Blüten, und die immer mächtiger eindringende italienische Opernmusik mit ihren Arien verdarb Lust und Liebe zum schlichten, herzlichen Liedgesang, auch auf geistlichem Gebiet. Erst am Anfang des 18. Jahrhunderts erwachte der Ehrgeiz wieder, diesen Trieb neu aufgehen zu lassen. Wiederum mag, wie schon hundert Jahre vorher, die stets sangeslustige deutsche Studentenschaft dabei mitgewirkt haben, denn die seit den dreißiger Jahren auftauchenden größeren Liedersammlungen beweisen durch Ton und Text, daß sie für lustige gesellige Zusammenkünfte, Schmäuse und Kommerse gedacht sind. An der Spitze steht die anonym erschienene, von einem gewissen Valentin Ratgeber 1733 zu Augsburg herausgegebene Sammlung „Ohren vergnügendes und Gemüth ergötzendes Tafelconfekt", kurz „Augsburger Tafelkonfekt" genannt, in der ein Schatz der köstlichsten, zum Teil wohl älteren Melodien, insbesondere lustige Quodlibets, enthalten sind[2]). Drei Jahre später wurde

---

[1]) Über Einzelheiten vgl. z. B. Arteaga (Rivoluzioni, deutsch von Forkel, II. S. 231 ff.), Cramer (Magazin), Eschstruth (Musikal. Bibliothek 1785, II), Reichardt (Kunstmagazin, S. 161), Brown (Betrachtungen über die Poesie), Algarotti (Saggio 1775); Hiller (Wöchentl. Nachr. 1769, S. 398 ff.), Joh. Gottfr. Krause (Von der musikal. Poesie, 1752), Forkel (Musikal.-krit. Bibliothek, 1778, S. 116 ff.), Gluck (Vorwort zu *Alceste*).

[2]) Hierfür und zum Folgenden s. Herm. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. I (1911), S. 168 ff.; ferner das große Quellenwerk „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" (1902) von M. Friedlaender (3 Bde.; der 3. Band enthält ausgewählte Kompositionen). Nur mit Vorsicht sind die älteren Arbeiten von K. E. Schneider (Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, 3 Bde. 1863—65) und E. O. Lindner (Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, 1871) zu benutzen. Eine populäre, ballastreiche Darstellung mit hübsch gewählten Notenbeispielen veröffentlichte W. K. von Jolizza, Das Lied und seine Geschichte, 1910.

der singenden Welt, abermals von einem Anonymus, der sich Sperontes nannte (Joh. Sigismund Scholze), eine Liedersammlung geschenkt mit dem Titel „Sperontes Singende Muse an der Pleiße, in 2 mahl 50 Oden, der neuesten und besten musikalischen Stücke, mit darzu gehörigen Melodien, zu beliebter Klavierübung und Gemüthsergötzung". Der Erscheinungsort war Leipzig. Bis 1745 kamen vier Teile dieses beliebten Liederbuches heraus[1]). Der Inhalt ist eigenartig genug; denn es handelt sich nicht etwa um lauter Kompositionen des Herausgebers, sondern um „Parodien", d. h. Melodien fremder Abkunft. meist französische, denen Sperontes deutsche Texte, voran solche des Dichters Christian Günther, unterlegte. Viele waren sogar reine Instrumentalsätze gewesen: Menuets Airs, Marches, Murkys, Polonaisen usw., bei deren Herübernahme der Herausgeber nicht einmal immer die für Singstimmen bequeme Lage beobachtete, die aber dann wenigstens — wie auch der Titel zuläßt — zur Gemütsergötzung am Klavier gespielt werden konnten. Der Wert der Kompositionen, die oft den Rahmen einer 16taktigen Periode nicht übersteigen, ist durchschnittlich kein grosser. Dutzende erheben sich kaum über das zopfige Galanteriestück der Zeit, deklamieren unschön und lassen Zusammenhang mit dem Text vermissen; bei anderen, denen diese Mängel nicht anhaften, erfreut Natürlichkeit, Schelmerei und Anmut, wird doch sogar Seb. Bach als Verfasser einiger Melodien genannt. Jedenfalls kamen die Tendenz der Sammlung und ihr Reichtum an Gesängen für alle Lagen im bürgerlichen Leben, fröhlichen wie ernsten, dem Bedürfnis der weitesten Kreise entgegen und hatten zur Folge, daß sich bald andere ähnliche einstellten. Unter den nächsten Verfassern sind bemerkenswert Joh. Fr. Gräfe (Oden, 4 Teile, 1737—43), Lorenz Mizler (Auserlesene moralische Oden u. a., 1740—1741), Joh. Valent. Görner (Neue Oden und Lieder, 1742—52), Joh. Mattheson (Oden, 1751), G. Ph. Telemann (Oden, 1740), Ernst Bach (Sammlung auserlesener Fabeln, 1749), Valentin Herbing (Musikalische Belustigungen in dreißig scherzenden Liedern, 1758; Musikalischer Versuch in Fabeln und Erzählungen des Herrn Prof. Gellerts, 1759) und Joh. Phil. Sack (drei Oden in Birnstiels Sammlung von 1760). Die stärksten Talente unter diesen waren Görner und die drei zuletzt Genannten, Komponisten, die wirklich etwas zu sagen hatten und neben frischem, erquickendem Humor und ungezierter Sentimentalität auch Geist entwickelten (vgl. die in Bd. 42 der Denkmäler deutscher Tonkunst von H. Kretzschmar veröffentlichten Kompositionen von Bach und Herbing; desgl. Friedlaenders Anthologie).

Das Jahr 1753 bezeichnet einen Abschnitt in der Geschichte des deutschen Liedes insofern, als mit dem Erscheinen der „Oden mit Melodien", gesammelt vom Dichter K. W. Ramler und dem musikalischen Advokaten Christ. Gottfr. Krause, das Wirken der sog. Berliner Schule beginnt. Ramler setzt in der Vorrede die Grundsätze der neuen Richtung auseinander, die sich in die Worte fassen lassen: Abkehr vom opernmäßigen Ariengesang und Rückkehr zur Einfachheit eines selbst ohne Begleitung singbaren Liedes, d. h. zur Volkstümlichkeit, womit zugleich eine Abwendung von Texten mit allzugroßer Bilderfülle und überschwenglichen Affekten verbunden war. Man wollte den Deutschen einen volkstümlichen Liedgesang schenken, der sich ebenso frei hielt von dem Wesen der anspruchsvollen italienischen Arie wie von dem der pikanten

[1]) Neudruck in Bd. 35/36 der Denkmäler deutscher Tonkunst (E. Buhle).

(dennoch zunächst vorbildlichen) französischen Chanson. Also Enthaltsamkeit in jeder Beziehung! Die Komponisten, unter denen jetzt Krause, Ph. E. Bach, Graun, Telemann, Marpurg, Quantz, Agricola, Nichelmann begegnen, entsprechen ihr denn auch in reichlichem, allzureichlichem Maße und lassen im Stil ein wenig erfreuliches Schwanken zwischen disparaten Elementen erkennen. Seit 1753 wachsen Liedsammlungen dieser Art wie Pilze aus der Erde. Die Texte lieferten Dichter wie Ramler, Gleim, Zachariae, Hagedorn, Lessing, Wieland, Gellert, Ossenfelder mit anakreontischen, lehrhaften oder humoristischen Gedichten.

Marpurg, der zu den eifrigsten Sammlern und Herausgebern gehörte, zählt in seinen 1760—64 in Berlin erschienenen „Kritischen Briefen über die Tonkunst" bis August 1761 nicht weniger als 39 Sammlungen weltlicher und geistlicher Singoden und Melodien von Ph. Em. Bach, Graun, Nichelmann, Doles, Müthel, Petri, Hertel, ihm selbst und ungenannten Verfassern auf. Eine im zweiten Bande desselben Werks enthaltene vortreffliche Beurteilung der Vorrede einer vom Berliner Buchdrucker Birnstiel 1761 herausgegebenen Odensammlung behandelt die Gesetze der Odenkomposition. Aus ihr ergibt sich, daß die Ode nicht musikalisch weitläufig ausgearbeitet, sondern mit einer einfachen, auf alle Strophen passenden Melodie versehen sein soll, die die Gesamtstimmung der Dichtung richtig erfassen, gesanglich schön, schmucklos, rhythmisch richtig gegliedert und nicht mit Figurenwerk überladen sein soll, überhaupt alle Vollkommenheiten aufzuweisen habe, deren ein so kleines musikalisches Charakterbild nur fähig ist. Unter „Ode" wurde also nichts anderes als das einfache strophische Lied verstanden. Ihrem musikalischen Gehalte nach sind diese Gesänge ohne viel Ausnahmen zopfig und hausbacken; ihre bacchische und erotische Begeisterung ist höchstens die eines wohlerzogenen Jünglings von gesetztem Alter, und die allermeisten sehen einander verzweifelt ähnlich. Nur eine geringere Zahl steht auf höherem Niveau und vermag noch heute als Ausdruck der so heiß angestrebten, so selten erreichten wahren Natürlichkeit anzusprechen. Des unbedeutenden „Tändelns" ist's gar zu viel! Eigentlich Volksmäßiges enthalten sie nicht; wurden manche wirklich vom Volke gesungen, so geschah es wohl nur, weil nichts Besseres da war, weil das aus früheren Jahrhunderten ererbte herrliche Eigentum ihm nach und nach abhanden gekommen war. Damon und Phyllis mit ihrer ganzen tugendhaften Schäferei, „Doris im Nachtkleide", Ismenens Wangengrübchen, die „vor einer knospenden Rose errötende zwolfjährige Dorinde" und andere Gestalten und Bilder von ähnlich „reiner und süßer Unschuld" waren Dinge, die es als ungesund instinktmäßig nicht mochte. Immerhin war die Ode geeignet, nach und nach wieder volkstümliche Elemente in sich aufzunehmen, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt auch das Kunstlied sich wieder zum Volkstümlichen hinzuwenden. Wenn trotzdem nichts dem alten, urkräftigen Volksgesange an Bedeutung auch nur von ferne Ähnliches herauskam, so war das *Lied im Volkstone* (Hiller, J. A. P. Schulz, Winter, André, Joh. Friedr. und Louise Reichardt, Weigl usw.) doch ein erfreulicher Versuch, den Boden wieder zu gewinnen, aus dem alle Kunst emporkeimen und auf dem sie ihr Letztes und Höchstes erreichen soll: den Boden der Volkstümlichkeit.

Natürlichkeit, Schlichtheit, Gradheit und Volkstümlichkeit erstrebte auch das deutsche Singspiel. Es schlug Wurzel im Volke, wenn auch nicht als kräftiger Stamm, woran sich die Anschauungen

und Gefühle der Nation zu Höherem hätten emporranken können wie etwa an Händels Oratorien, sondern im wesentlichen nur, weil es sich in einem seinem Publikum zugänglichen Kreise bewegte und dessen eigene Interessen, wenn auch durch Sentimentalität und falsche Romantik vielfach entstellt, berücksichtigte. Ein frisches und lebenskräftiges Element freilich entfaltete sich im Singspiel schnell und verschaffte ihm Beliebtheit beim Volke und Bedeutung in der Kunstgeschichte: die Komik. Diese heilte viele der an den Leckereien der Empfindsamkeit Erkrankten, machte vieles wieder schlank und gerade, was in verkehrten Lebensanschauungen krumm und krüppelhaft geworden war. Nicht immer allerdings durch die auserwählt feinsten Mittel. Mitunter war eine einfache Tracht Schläge hinreichend, dem Lahmen wieder zum Sprunge ins Leben zu verhelfen oder dem Tauben das Gehör für die Stimme der Natur wiederzugeben. Gleichviel, sie halfen! Unter allen Umständen wirkten Scherz und Komik heilsam, und indem sie das Leben von der heitern Seite zeigten, wiesen sie um so deutlicher zugleich auf seine ernste hin und wurden eine kräftige Schutzwehr gegen Verweichlichung. Derjenige, der dieses erfrischende Element in die neuere deutsche Musik gebracht hat — der Humor in der älteren deutschen Musik, etwa bei Seb. Bach, war ein ganz anderer — ist in erster Reihe Joseph Haydn. Hiller, Telemann, Ph. E. Bach und die Berliner Liedkomponisten konnten gewiß auch heiter und in ihrer Art scherzhaft sein, neigten aber doch mehr entweder zum Empfindsamen oder zum Grotesken oder Bizarren. In der komischen Oper selbst hat Haydn zwar nichts Hervorragendes geleistet[1]), aber durch seine Instrumentalmusik hat er die „Laune" bei den deutschen Komponisten geweckt und ihnen gezeigt, wie in der Kunst Heiterkeit des Daseins mit dem vollen Ernste verbunden werden kann. Bedeutend vertieft, veredelt und verfeinert hat dann das komische Element Mozart, und der, der es zum tiefsinnigen, warmen und versöhnenden Humor vollendete, war Beethoven.

Die Anregung zum deutschen Singspiel ging teils von England und seiner erfolgreichen *Beggar's Opera* nebst Nachfolgern aus, teils von der in Paris durch die italienische Opera buffa hervorgerufenen Bewegung (S. 658, 501). Aber es dauerte geraume Zeit, bis die Komponisten die richtige Fährte fanden und das Publikum von

[1]) Durch eine Neubearbeitung von Hirschfeld ist in den letzten Jahrzehnten sein liebenswürdiges Singspiel *Lo speziale* (Der Apotheker) bekannter geworden.

der Bedeutung der ganzen Gattung überzeugten. Die verschiedenen Einflüsse von Frankreich, England und Italien her kreuzten sich zunächst, und der Kampf der Neuberin gegen die Hanswurstiaden, wie sie sich auch in der Oper z. B. auf dem Hamburger Schauplatz breit machten, waren nicht geeignet, die Sympathien für ein komisches Genre zu stärken. Dennoch setzte es sich durch. Abgesehen von den komischen Singspielen, welche Telemann in den zwanziger Jahren für Hamburg schrieb[1]), scheint Berlin im Jahre 1743 den Anfang gemacht zu haben. Hier kam die englische, auf die Beggar's Opera zurückgehende Posse *The Devil to pay* (Der Teufel ist los) *or The wives metamorphos'd* (Die verwandelten Weiber) eines gewissen Coffey in deutscher Uebersetzung, aber vermutlich mit Beibehaltung der englischen Lieder und Volksmelodien zur Aufführung. Auf Veranlassung des Leipziger Schauspieldirektors Koch bearbeitete dann Christian Felix Weiße 1752 das Stück und nahm als zweites *The merry cobbler* (zu deutsch: Der lustige Schuster), ebenfalls von Coffey, hinzu, die nun mit der Musik von Standfuß, damaligem Chorrepetitor und Ballettgeiger der Kochschen Schauspieltruppe, unter großem Beifall in Leipzig gegeben wurden. Es war in demselben Jahre, da in Paris die italienischen Buffonisten ihre lustigen Weisen hören ließen (S. 501). Alsbald nahm sich **Joh. Adam Hiller**[2]) des auf diese Weise bereits eingeführten Singspiels an, nachdem der siebenjährige Krieg den ersten glücklichen Versuchen ein Ende gemacht hatte. Im Jahre 1766 wollte Koch jene *Verwandelten Weiber* wieder auf die Bühne bringen, zu welchem Zwecke Weiße das Stück überarbeitete und eine Anzahl neuer Gesänge einschob, deren Komposition man Hiller antrug. Nachdem Hillers Arbeit Beifall gefunden hatte, setzte

---

[1]) Z. B. *Die verkehrte Welt, Mirlways, Der Galan in der Kiste, Pimpinone, Sokrates,* von denen (nach L. Schneider, Geschichte der Oper usw. in Berlin, S. 45) einige schon um 1729 von Hamburger Truppen in Berlin aufgeführt wurden.

[2]) Geboren 1728 zu Wendisch-Ossig in der Oberlausitz, 1763 Dirigent des „Grossen Konzerts in den drei Schwanen" (jetzt *Gewandhauskonzert*) zu Leipzig, 1779 Direktor an der Paulinerkirche, 1784 an der Neukirche, 1789 Kantor an der Thomasschule, gestorben daselbst 1804. Außer den Singspielen hat er zahlreiche Kirchenmusiken, Kammerstücke für Gesang, Lieder usw. geschrieben, war vortrefflich als Gesangmeister und auch ein fleißiger Schriftsteller. Unter seine besten Schriften gehören die „Anweisung zum musikalisch richtigen und zum musikalisch zierlichen Gesange", Leipzig 1774 und 1780; die „Wöchentlichen Nachrichten" in 4 Bdn., Leipzig 1766—1770, wertvolle Abhandlungen enthaltend, die „Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler", I. Leipzig 1784 (nicht fortgesetzt). — Über Hillers Singspiele und die Schicksale seiner Vorgänger s. Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, Beihefte der Intern. Musikgesellschaft, Heft VI, 1908.

er die von Schiebeler verfaßte Dichtung *Lisuart und Dariolette* (1766) in Musik, verband sich mit Weiße und komponierte dessen nach französischen Vorbildern gearbeitete Singspiele *Lottchen am Hofe* (1767) und *Die Liebe auf dem Lande* (1768) [1]. Sein Bestreben ging dahin, das Singspiel auf eine höhere Stufe zu bringen. Dabei gab es zweierlei zu überwinden. Zuerst Kochs Widerspruch, indem dieser im Einklang mit den Vertretern der Berliner Liederschule behauptete, „daß alles liedermäßig, leicht und so sein müsse, daß jeder Zuschauer imstande wäre, allenfalls mitzusingen". Hiller gab ihm Recht, sobald sich das Singspiel auf Szenen aus den niederen Klassen des Volks beschränke; ein Bauernmädchen dürfe freilich nicht *Arie di bavura* nach Art einer italienischen Opernheldin singen, aber ein Astolph in *Lottchen am Hofe*, ein König in der *Jagd* könne ebensowenig mit Gesängen eines Bauernmädchens auftreten [2]. Er blieb seiner Ansicht getreu, ließ die vornehmen Leute Arien, die geringeren bloss Lieder singen, und halb Deutschland sang seine hübschen, zierlichen und empfindungsvollen Gesänge nach (z. B. „Als ich auf meiner Bleiche Ein Stückchen Garn begoß" aus der *Jagd*). Das zweite, schlimmere Hemmnis war die überall bei der deutschen Oper jämmerliche Beschaffenheit der Gesangskräfte. Während für die italienische die besten kaum gut genug waren, mußte sich die deutsche mit dem Abhub begnügen. Als Burney in Leipzig der Probe einer Hillerschen Operette beiwohnte, fand er die Musik zwar natürlich und wohlgefällig, die Sänger aber ganz gemein und ohne alle Bildung (Reisen III, 46). Selbst in Berlin sah es nicht besser aus; noch 1774 schreibt Reichardt in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" I, 147: „Von der Vorstellung der Operetten aber nur so viel, daß ich jederzeit den Komponisten herzlich bedauert habe, daß er sich die Mühe gegeben, für solche Sänger etwas mehr als Gassenlieder zu schreiben; so oft eine Arie von Hillern kam, die voll edler Empfindung und Ausdruck war, so stellte ich ihn mir vor, wie er mir diese Arie voll warmen Gefühls an seinem Klaviere sang, und mußte dann den Gesang jener großmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers

---

[1] Denen noch verschiedene andere folgten, darunter: *Die Jagd* (1770), *Die Schäfer als Pilgrime, Der Erntekranz, Der Dorfbarbier, Das Jubelfest, Das Grab des Mufti.* Einige wurden sehr gerne gehört. *Die Jagd* wurde 1771 zu Berlin in kurzer Zeit nicht weniger als vierzigmal gegeben.

[2] Hillers Selbstbiographie, in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten", I, 311.

dabei hören". Die Komponisten waren von Anfang an gezwungen, mit diesen beschränkten Mitteln zu rechnen, und hatten selten Gesangskünstler als vielmehr mehr oder minder stimmbegabte Schauspieler im Auge. Ein Mäzen, der das Singspiel in Deutschland unter ähnlich sorgliche Hut genommen hätte wie Joseph II. dasjenige Oesterreichs, fand sich nicht.

Schon in den sechziger Jahren verbreitete sich die „Operette" so stark, daß Ramler klagte, sie verdränge alle Tragödien und regelmäßigen Komödien. Im Jahre 1767 wurde Hillers *Lisuart und Dariolette* in Wien gegeben. Etwas Neues war die deutsche komische Oper hier eigentlich nicht, denn schon um 1751, also ziemlich gleichzeitig mit Kochs und Weißes erstem Versuch in Leipzig oder noch etwas früher, hatte Haydn auf Veranlassung des Schauspielers Kurz, genannt Bernardon, ein Singspiel komponiert, *Der krumme Teufel;* es war eine Satire auf den Schauspieldirektor Affligio, wurde daher schon nach der dritten Aufführung verboten, und die Sache hatte vorläufig keinen weiteren Fortgang. Gluck brachte 1764 *La rencontre imprévue*, konnte aber den Wiener Possengeschmack, den Leopold Mozart 1768 scharf verurteilte, nicht brechen. Auch Mozarts *Bastien und Bastienne* vom Jahre 1768 kam nur im Privatkreise zur Aufführung. Erst 1778 wurde das von Joseph II. errichtete deutsche Nationalsingspiel mit dem vom dortigen Musikdirektor der deutschen Oper und geschickten Komponisten Ignaz Umlauf gesetzten Singspiel *Die Bergknappen* eröffnet[1]), worauf im nächsten Jahre eine Reihe anderer folgten, die, aus dem Französischen und Italienischen übersetzt, teils mit der Musik von Monsigny, Grétry, Gossec usw. gegeben wurden, teils von Wiener Musikern komponiert waren. Gluck frischte 1780 seine *Pilgrime von Mekka* auf, im nächsten Jahre folgte Salieris *Rauchfangkehrer,* 1782 am 12. Juli Mozarts *Entführung (Belmonte und Konstanze)* mit unendlichem Beifalle und Dacaporufen, aber ohne ihm weitere Aufträge einzubringen. Im Jahre 1786 betrat **Carl Ditters von Dittersdorf** mit seinem *Doktor und Apotheker* zum erstenmal die deutsche Opernbühne in Wien, um sehr schnell der Liebling des ganzen Volks zu werden. Zu Wien 1739 geboren (1799 gestorben), machte er sich zuerst als Violinist und als Komponist von Symphonien, Konzerten, Streichquartetten, Trios, sowie größeren Oratorien und Kirchensachen

[1]) Neudruck in Bd. XVIII der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich (R. Haas) mit trefflich einleitendem Vorwort.

bekannt. Unter seinen Streichquartetten befinden sich verschiedene, die durch gewandte Formbehandlung und originelle, frische Züge erfreuen und an munterer Laune Haydn so nahe stehen, daß man beide oft verwechseln könnte. Aus dem Rahmen des herkömmlichen Symphonieschaffens treten seine zwölf Symphonien über Ereignisse aus Ovids „Metamorphosen" heraus, Programmsinfonien, wie sie in etwas weniger gebundener Form auch Haydn in seiner ersten Zeit schrieb, reich an schöner, sinniger Musik[1]). Dennoch hatte er im Fache der Kammer- und Kirchenmusik andere über sich; in der komischen und Possenoper hingegen war er obenauf. Dittersdorfs Singspielgestalten sind aus dem Leben gegriffen, und was ihnen an feinem Schliff abgeht, ersetzen Urwüchsigkeit und außerordentliche Popularität. Wer eine gelegentlich etwas derbe Kost nicht scheut, wird über manche seiner Operetten noch heute herzlich lachen. Schubart sagt von ihm (Aesthetik S. 234): „Er hat eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muß oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Komponisten die komische Oper besser gelingen als diesem, denn das Lächerliche versagt ihm nie"[2]). Seine Melodien sind bei großer Behendigkeit und vielem Fluß charakteristisch und von ungemein eingänglicher Art; in der Orchesterbehandlung hatte er von Haydn gelernt, manches auch von den Franzosen. Die Form behandelt er leicht, mannigfaltig und mit Geschick, und durch Kontraste auf eine überraschende und komische Art zu wirken, versteht er vortrefflich, wie denn namentlich seine Ensembles und Finales von bemerkenswerter Lebendigkeit sind. Seine Opern verbreiteten sich mit reißender Geschwindigkeit über ganz Deutschland und darüber hinaus (der *Doktor und Apotheker* wurde 1788 zu London 36mal hintereinander gegeben). Sie sind nicht nur mit wenigen Ausnahmen im Druck erschienen, sondern wurden auch zu Quartetten, Quintetten, Flötentrios, zwei- und vierhändigen Klavierstücken usw. in Massen verarbeitet. Ihre Zahl beläuft sich auf etwa 28, unter denen neben *Doktor und Apotheker* besonders *Hieronymus Knicker* 1787 und *Rotkäppchen* 1788

[1]) Sechs davon wurden im Jahre 1899 neu gedruckt. Eine ausführliche Programmschrift schrieb bereits 1786 T. Hermes.

[2]) Aehnliches sagt auch Gerber in der Leipziger Allgem. Musik-Zeitung I, 307: „Unter allen behauptet sich Herr v. Dittersdorf ohne Widerrede in seinen Werken am allgemeinsten im Besitze dieser Stücke (des Komischen und Populären) und besonders jener Karikatur, welche man bisher nur als ein Eigentum der Maler angesehen hat."

beliebt waren. Auch eine eingehende Selbstbiographie hat Dittersdorf hinterlassen (Leipzig 1801), die noch heute mit sachlichem Interesse und mit Vergnügen an ihrer ungemeinen Frische und Unbefangenheit gelesen wird[1]. Neben und nach ihm arbeitete im Fache der komischen Oper zu Wien auch **Johann Schenk** (1755—1836), ein tüchtiger und gründlicher Musiker. Sein zwar nicht überfeiner, aber recht spaßhafter *Dorfbarbier* ist vor nicht langer Zeit noch hier und da auf die Bühne gekommen. Obwohl Schüler Wagenseils, wurden besonders Haydns und Dittersdorfs Werke seine (freilich nicht erreichten) Vorbilder. Später, in den Jahren 1793—1810, schrieb **Wenzel Müller** eine Menge Singspiele im niedrig-komischen Genre, von denen manche durch ihre munteren, angenehmen Melodien sehr beliebt wurden, ihm sogar vorübergehend einen Platz neben Dittersdorf eroberten. Müller war ein unerschöpfliches Melodietalent; Lieder wie „So leb' denn wohl, du altes Haus“, „Brüderlein fein“, „Wer niemals einen Rausch gehabt“ sind in den volkstümlichen Liederschatz der Deutschen übergegangen. Dazu kam ein unverwüstlicher Humor, der sich in seinen Singspielen oft in origineller Weise kundgibt. Am verbreitetsten waren *Die Schwestern von Prag* und *Kaspar der Fagottist.* Mit dem *Sonnenfest der Brahminen,* einem sehr ausstattungsbedürftigen Singspiel, begab er sich in die Nähe der Mozartschen *Zauberflöte,* die als großartigstes Erzeugnis dieser Richtung ebenfalls hier zu nennen ist. Unter Wenzel Müller begann neben der derben Komik, wie sie sich in der Aufstellung gewisser typischer Karikaturen zeigt, auch das Element des Zauberhaften, Gespenstischen, romantisch Sagenhaften im deutschen Singspiel bemerkbar zu machen, — ein Erbe der älteren französischen Opéra comique (Lesage). Verwunschene Schlösser, verzauberte Jungfrauen, Windmühlen und dergleichen spielen mit herein; orientalische Sagen, Szenen aus 1001 Nacht werden aufgegriffen und als komischer Kontrast neben Szenen aus dem wirklichen Leben des damaligen Wien gestellt. Es kommen Opern mit Titeln wie *Die Zauberzither, Die Zauberharfe, Die Zauberinsel, Die Zaubertrommel, Doktor Fausts Mantel, Oberon* (Wranitzki), Vorgänger und Zeitgenossen jener Wiener Zauberposse, die hernach in Ferd. Raymund (Alpenkönig und Menschenfeind) einen so begabten Vertreter fand. Durch sie ist in mancher Hinsicht die deutsche romantische

[1] Im Anszug in Reclams Universalbibliothek neu gedruckt.

Oper der Spohr, Weber, Marschner beeinflußt worden. Neben Wenzel Müller feierten in Wien und außerhalb Erfolge Ignaz Walter *(Der Spiegelritter, Faust)*, Franz Xaver Süßmayer, der begabte Vollender des Mozartschen Requiems *(Soliman, Der Spiegel von Arkadien,* 1794 auf Worte von Schikaneder*)*, Paul Wranitzki *(Oberon* 1790*)*, Ferdinand Kauer *(Das Donauweibchen* 1801, *Die Sternenkönigin,* ersteres mit phänomenalem Erfolge allerorten aufgeführt), Joseph Weigl (1765—1846, ein Schüler von Albrechtsberger und Salieri, von Mozart beeinflußt), der eine lange Reihe italienischer und deutscher Operetten für Wien komponierte, von denen sich aber nur *Die Schweizerfamilie* länger erhalten hat; ferner Florian Leopold Gassmann (1729 geboren, Schüler von Martini, nachher Kapellmeister zu Wien), ein vortrefflicher Musiker, gediegener als manche der vor ihm Genannten, in Kirchenmusiken sehr tüchtig und selbst von Mozart hochgeschätzt. Meist schrieb er für Italien und die italienische Bühne in Wien; doch waren zwei seiner ins Deutsche übersetzten Operetten, *Die junge Gräfin* und *Die Liebe unter den Handwerkern,* zu ihrer Zeit über ganz Deutschland verbreitet. Einer späteren Generation im Singspiel gehören dann Konradin Kreutzer, Vinc. Tuczek, Franz Schubert, Drechsler, Gyrowetz und andere an.

Seit im Jahre 1766 das Hillersche Singspiel in Leipzig eingezogen war, wird das Leipziger Theater, selbst für österreichische Verhältnisse, eine Musterbühne für Singspiele. Hier gehörte auch der junge Goethe zu ihren Besuchern. Bald finden sich ähnliche Stücke in Nürnberg, Bremen, Prag, Königsberg, wo der fleißige Karl David Stegmann als Hillerapostel und Komponist wirkte, ein; in Kiel entsteht geradezu ein Hiller-Theater, ebenso in Rostock, wo sich Bediente zusammentaten und Singspiele aufführten. In manchen Städten wurde die Gattung Ursache, daß man sich überhaupt der Oper wieder zuwandte und ein regeres Theaterleben aufkommen ließ. In Berlin wagte es nach den oben erwähnten, wenig erfolgreichen Versuchen der vierziger Jahre erst 1767 der bekannte Berliner Advokat und feinsinnige Musikkenner Christian Gottfried Krause mit der Nicolaischen Operette *Der lustige Schulmeister* hervorzutreten. Seit 1771 begann man dort die Weiße-Hillerschen Stücke mit immer größerem Beifall zu geben, und in den folgenden Jahren kamen Operetten von Wolf, Neefe, Benda, Holly, André, Laube, Reichardt, Schweitzer, Gassmann,

italienische und französische von Duni, Monsigny, Grétry, Paisiello, Anfossi und anderen an die Reihe; Schneider (a. a. O. S. 206) nennt aus den Jahren 1771—1786 über 100 Operetten. Im Jahre 1782 fanden 141, 1783 sogar 151 Operettenvorstellungen statt. Dabei ist zu bemerken, daß das Singspiel, je mehr es in die grosse Welt hinaustrat, auch seinen Kunstapparat mehr und mehr vergrößerte. Es blieb nicht lange bei den bescheidenen Formen der ersten Hillerschen Stücke. Der mächtige Einfluß der italienischen Buffooper (Galuppi, Piccini, Cimarosa, Paer) macht sich geltend, und je mehr geschulte deutsche Gesangskräfte sich in den Dienst der neuen Bewegung stellten, um so anspruchsvoller und glänzender wurde das äußere Gewand der Kompositionen. Opern wie Schweitzers *Alceste* oder Holzbauers *Günther von Schwarzburg,* obwohl sie noch immer „Singspiele" heißen, haben bereits den Rahmen der großen Oper erreicht, lassen das Komische nur für Nebenszenen zu, besitzen stolze Ouverturen, virtuose Arien und ein stark begleitendes Orchester. In diesem Sinne wurde die Bezeichnung „Singspiel" zweideutig; doch hat neben dem „großen", erweiterten, das „kleine", bescheidener gehaltene nie aufgehört zu existieren. — In Gotha lebte **Georg Benda,** geboren um 1721 in Jungbunzlau, 1742 Mitglied der königl. Kapelle zu Berlin, 1748 bis 1778 Kapellmeister in Gotha, 1799 gestorben. Er war wohl einer der Begabtesten in dieser Gruppe deutscher Opernkomponisten, und nur das überragende Genie Mozarts, der ihn hochschätzte, hat ihn so bald aus dem Andenken der Nachkommen verdrängt. Seine ersten Opern waren italienische *(Ciro riconosciuto* 1765, *Il buon marito* 1766*),* aber mit der Gründung eines Hoftheaters und mit Ankunft der Seylerschen Gesellschaft in Gotha 1775 wandte er sich der deutschen Oper zu. Auf allen Theatern sind sein *Dorfjahrmarkt* (1776), *Walder* (1777), *Romeo und Julie* (1778) und *Holzhauer* (1778) gern und oft gehört worden. Noch mehr Aufsehen machten seine *Melodramen,* eine Gattung von dramatischen Stücken, in denen der durchweg gesprochene poetische Dialog von malender und den Ausdruck verstärkender Instrumentalmusik begleitet wird. Nun war das von Rousseau auf diese Art komponierte Drama *Pygmalion* zwar schon 1773 im Druck erschienen, während Benda sein frühestes Melodrama *Ariadne* (von Brandes zu Weimar für seine Frau gedichtet und vordem schon von Schweitzer komponiert) erst im Jahre 1775 schrieb; doch soll er den *Pygmalion* des Rousseau nicht gekannt, sondern die Erfindung selbständig zum zweiten

Male gemacht haben. Wie dem auch sei, jedenfalls ist Bendas *Ariadne* das erste deutsche Melodram, und sowohl dieses Werk wie die bald darauf in gleicher Art komponierte *Medea* (Text von Gotter) fanden verbreitete Anerkennung; die *Ariadne* drang sogar bis Paris vor. Die Musik beider Stücke ist in der Tat meisterhaft und reich an vortrefflichen dramatischen Wirkungen. Ebenso komponierte Benda noch den Text von Rousseaus *Pygmalion* und Ramlers *Cephalus und Procris;* auch machte er später in *Almansor und Nadine* den Versuch, Arien und Chöre mit melodramatischer Behandlung zu verbinden. Doch hat sich das Melodram nicht allzu lange gehalten. Zwar sind noch einige Stücke *(Ino* von Brandes, *Cephalus und Procris* von Ramler, *Sophonisbe* von Meißner, *Lampedo* von Lichtenberg, *Theseus auf Creta* von Rambach) durch verschiedene Komponisten melodramatisch in Musik gesetzt worden, aber man sah bald ein, daß aus dieser Art Verbindung von Poesie und Musik kein künstlerisches Kapital zu schlagen sei, weil beide nur nebeneinander her, nicht ineinander aufgehen. Schon das in die Musik hinein gesprochene Wort ist dem Ohre unangenehm. In *München* komponierte der bayerische Kapellmeister **Peter von Winter,** ebenfalls einer der besten Vertreter der damaligen deutschen Oper, geboren zu Mannheim 1754 und, nachdem er sich in Wien, Paris und London aufgehalten hatte, zu München 1825 gestorben. Nicht nur in Operetten, sondern auch in der Großen Oper und in Kirchen- und Instrumentalmusiken zollte ihm seine Zeit wohlverdiente Anerkennung. Er konnte sich zuweilen zu etwas wie Gluckscher Größe erheben, verband Würde und Ernst mit Einfachheit und war an dramatischer Stärke vielen seiner deutschen Zeitgenossen überlegen. Besonders drei seiner Opern, *Das Labyrinth, Das unterbrochene Opferfest* (beide zu Wien 1794 und 1795) und *Marie von Montalban,* machten die Runde über alle Theater; das *Opferfest* hielt sich am längsten. — Mannheim, unter Carl Theodor eine Hauptpflanzstätte der Instrumentalmusik in Deutschland und im Besitze einer vorzüglich bestellten Oper, blieb in seinen vaterländischen Bestrebungen hinter andern Städten Deutschlands nicht zurück. Der Exjesuit, Theaterdichter und Dramaturg Anton Klein, ein tätiger um die Literatur verdienter und patriotisch gesinnter Mann, verfaßte die Oper *Günther von Schwarzburg,* und der damals schon 66jährige Mannheimer Kapellmeister **Ignaz Holzbauer,** (1711—1783) setzte die Musik; 1776

wurde sie aufgeführt[1]). Die Poesie war besser gemeint als geraten, um so schöner die Musik, deren Melodiereichtum noch heute Bewunderung abnötigt, und die sicherlich ihre Zeit weit überdauert hätte, wäre nicht der um soviel stärkere Mozart gekommen; „am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist," schreibt Mozart von Mannheim aus an seinen Vater (Jahn I, 422). Außerdem hat Holzbauer noch 13 italienische Opern, viele Instrumentalsachen, auch Oratorien und Kirchenwerke komponiert. Als junger Mann hatte er sich besonders durch eifriges Studium von Fux' *Gradus ad Parnassum* herangebildet und dann auch mehrere Jahre in Italien zugebracht. „Deutschland mit welscher Anmut koloriert, war ungefähr sein musikalischer Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz, und so traf er den ganzen Menschen", sagt Schubart von ihm. — Beliebt als Opernkomponist war **Anton Schweitzer,** 1737—87, Musikdirektor zu Hildburghausen und Weimar, zuletzt Kapellmeister zu Gotha. Seine erste Oper hiess *Elisium* (1774 gedruckt), dann folgten Wielands *Alceste* und später noch dessen *Aurora* und *Rosamunde.* Er gehörte mit Holzbauer zusammen zu den unermüdlich um das Zustandekommen einer „deutschen Oper" bemühten Komponisten der siebziger Jahre und hatte die Genugtuung, als Schöpfer der *Alceste* tatsächlich unter die ersten Meister seiner Zeit gerechnet zu werden. Im ganzen kennt man von ihm 19 Opern. Ernst Wilhelm Wolf, geboren 1735 bei Gotha, gestorben 1792 als weimarischer Hofkapellmeister, ein unterrichteter Musiker, guter Klavierspieler (Konzerte) und Schriftsteller, der als Komponist für die Bühne bekannt wurde durch sein *Rosenfest* (gedruckt 1771), *Die Gärtnerin* (1774), *Polyxena* (1776) u. a. Lukas Schuhbauer, geboren 1753 in München, schrieb die erfolgreichen Singspiele *Die Dorfdeputierten*, *Die treuen Köhler.* **Johann André,** 1741 bis 1799, war 1777 Musikdirektor zu Berlin am Döbbelinschen deutschen Theater, kehrte 1784 in seine Vaterstadt Offenbach zurück, wo er zugleich eine ausgedehnte Tätigkeit als Musikverleger entfaltete und seinem als tüchtiger Theoretiker bekannten Sohne Anton ein angesehenes, blühendes Verlagsgeschäft hinterliess. Seine Operetten, deren er ungefähr 30 geschrieben hat, waren beliebt und manche (z. B. seine erste *Der Töpfer,* Goethes *Erwin und Elmire*

[1]) Neudruck in Bd. VIII, IX der Denkmäler deutscher Tonkunst (H. Kretzschmar)

und *Claudine von Villa Bella, Elmine, Der Alchymist* u. a.) sind in ganz Deutschland gerne gehört worden; er besaß ein frisches gesundes Talent für angenehme Melodie, guten Fluß und natürlichen, richtigen Ausdruck. Von seinen vielen Liedermelodien singen wir heute noch die zu „Bekränzt mit Laub" des Matthias Claudius. **Christian Gottlieb Neefe,** 1748—1798, Musikdirektor und Hoforganist zu Bonn, tüchtiger und gutunterrichteter Musiker aus der Leipziger Schule, seit 1779 bekanntlich Beethovens Lehrer. Von seinen Singspielen haben sich *Amors Guckkasten, Die Apotheke* (beide 1772 gedruckt), *Zemire und Azor* (1783), *Der neue Gutsherr* (1784) am weitesten verbreitet. Außerdem hat er empfindungsvolle Lieder und Oden, Klaviersonaten und andere Instrumentalstücke veröffentlicht. **Johann Abraham Peter Schulz** (geboren 1747 zu Lüneburg, 1776 Musikdirektor am französischen Theater zu Berlin, 1787 Kapellmeister zu Kopenhagen, 1800 zu Schwedt gestorben) war ein Schüler Kirnbergers und zu seiner Zeit geschätzt als Komponist mehrerer Musikdramen (darunter *La Fée Urgèle* 1782, Chöre und Gesänge aus Racines *Athalia* 1785, *Der Barbier von Sevilla* 1786, *Aline, Königin von Golkonda* 1789 usw.), verschiedener Kirchenstücke, einiger Sammlungen volksmäßiger Oden und Lieder und Instrumentalsachen. Schulz gehörte mit zu den einflußreichsten Meistern seiner Zeit und hat viel zur Hebung der musikalischen Bildung in Deutschland beigetragen. Als Liedkomponist reiht er sich den älteren Meistern der „Berliner Schule" (S. 683) an, deren Erfolge durch die seinen fast in den Schatten gestellt wurden. Seine berühmten „Lieder im Volkston" (3 Teile, 1782, 1785, 1790) ziehen die letzten Konsequenzen aus den Bestrebungen der früheren Berliner, indem sie wahrhaft volkstümlich gehalten sind, sowohl in der Melodik wie in der Harmonik, und in der schlichten, ja oft geradezu entbehrlichen Begleitung auf die bescheidenste Begabung Rücksicht nehmen [1]. Als Schriftsteller ist er gleichfalls tätig gewesen. Kirnberger, der mit der Feder nicht gewandt war, bediente sich seiner redaktionellen Beihilfe bei Abfassung der „Kunst des reinen Satzes", und die unter Kirnbergers Namen bekannten „Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" (1773) sollen, nach Gerber, ganz von Schulz verfaßt sein, dessen Tätigkeit aber auch hier wahrscheinlich nur auf die äußere Ord-

---

[1] Schulz' in vieler Hinsicht interessantes Vorwort findet sich mit Proben seiner Lieder abgedruckt bei Friedlaender, Das deutsche Lied usw. (I, 1, S. 256; I, 2, S. 173 ff.). Eine Auswahl seiner Lieder erschien in der Ed. Steingräber (B. Engelke).

nung und Form ging. Neben einigen anderen Schriften hat Schulz aber noch Beiträge zu Sulzers „Theorie der schönen Künste“ (Buchstaben S—Z) geliefert. — Unstreitig einer der interessantesten und geistig hervorstechendsten Männer dieser Musikperiode ist **Johann Friedrich Reichardt**, geboren 1752 zu Königsberg in Preußen, im Jahre 1775 Nachfolger des Johann Friedrich Agricola als Kapellmeister Friedrichs II. zu Berlin, gestorben als Salzinspektor zu Giebichenstein bei Halle 1814. Feurig, außerordentlich regsamen Geistes (der politischen Gesinnung nach durch und durch Republikaner), vielseitig gebildet und formgewandt, von scharfer Beobachtungsgabe und rastlosem Drange zur Tätigkeit, vereinigte er in sich den tüchtigen praktischen Musiker, Kapellmeister und immer zur Produktion bereiten Tonsetzer mit dem geistvollen Schriftsteller, der auf vielen Reisen und durch häufigen Verkehr mit ausgezeichneten Persönlichkeiten einen weiten Gesichtskreis gewonnen hatte. In der Oper lehnte er sich anfangs an Hasse und Graun, später an Gluck an, aber obwohl er den Wert des einfachen, ausdrucksvollen Gesanges zu schätzen wußte, auch Sinn für das Großartige besaß, reichte seine Erfindung namentlich für umfänglichere Werke nicht aus, so daß sein Streben nach bedeutenden Wirkungen mehr nur äußerlichen Effekt zur Folge hatte. Seine Kirchenstücke sind schwach, schwächer noch seine Instrumentalsachen, in denen er dem Gehalt nach über Phil. Em. Bach nicht hinauskam. In seinen Liederspielen (*Erwin und Elmire, Claudine von Villa Bella, Jery und Bätely* usw.) dagegen offenbart er Wärme, Originalität, Unmittelbarkeit der Empfindung und Talent, echt volksmäßig zu schreiben. Das sogenannte *Liederspiel,* dessen musikalischer Teil nur aus Liedern besteht, verdankt ihm seine Entstehung; über die Absicht und Einrichtung solcher Stücke sprach er sich selbst ausführlich in der Allg. Musikal. Zeit. III, 709 ff. aus. Die Zahl seiner dramatischen Werke beläuft sich auf etwa 50 (Duodramen, Kantaten, Liederspiele, komische und große Opern, unter letzteren *Artemisia* 1778, *Brenno* 1787, seine Hauptoper, *Olimpiade* 1790, *Rosamunde* 1801). Von seinen geistlichen Musiken ist eine der besten der *Cantus lugubris in obitum Friderici Magni,* Paris 1787 in Partitur gedruckt. Oden und Lieder zu Dichtungen von Goethe, Schiller, Herder, Kleist, Uz, Hagedorn, Gleim und anderen hat man von ihm ungefähr 10 Sammlungen, wozu Instrumentalsachen, bestehend aus Symphonien, Konzerten, Sonaten, Duos kommen. Davon haben sich indessen nur seine *Lieder* erhalten, reife, interessante Gebilde, die sich nicht

mehr ausschließlich im Rahmen des volkstümlichen Liedes von Schulz bewegen, sondern zum Teil groß und bedeutend angelegte „Kunstlieder" sind. Als besonders hervorragend zu nennen sind diejenigen auf Goethesche Texte, teilweise würdige Vorgänger Schubertscher Gesänge[1]). Unter seinen Schriften sind die bedeutendsten die, mehr von Pariser gesellschaftlichen Zuständen, Theatern und anderen Künsten als von Musik handelnden „Vertrauten Briefe aus Paris", in den Jahren 1802/03 geschrieben, und das inhaltreiche Berliner „Kunstmagazin" (2 Bde., 1782 und 1791). Seine schon erwähnten „Briefe eines aufmerksamen Reisenden" (1774 bis 1776), wie auch die „Vertrauten Briefe auf einer Reise nach Wien" (Amsterdam 1810) enthalten viel Angeregtes und Anregendes, aber auch viel Ungeklärtes. Von starker Selbstschätzung war er nicht frei, weshalb er sich, wie bei seinem Feuereifer ohnedies erklärlich, manches nicht nur freimütige, sondern auch harte und voreilige Urteil hat zu Schulden kommen lassen; infolgedessen fehlte es ihm auch nicht an Feinden, und seine schriftstellerische Tätigkeit war weniger durchgreifend als sie hätte sein können. — Zwei andere Größen in der Liedkomposition, die mit Reichardt zusammen genannt zu werden pflegen, waren Zelter und Zumsteeg. **Karl Friedrich Zelter** (geboren 1758, gestorben 1832 in Berlin; ursprünglich von Beruf Maurermeister) gründete seinen Ruhm ebenfalls auf die Liedkomposition, die ihn in engsten Verkehr mit Goethe brachte (Briefwechsel). Doch nimmt er in der Musikgeschichte eine Ehrenstellung auch dadurch ein, daß er der erste Gründer einer „Liedertafel", d. h. eines organisierten Männergesangvereins war. Die Gründung erfolgte im Jahre 1808 und hat sehr bald zu Nachahmungen in andern deutschen Städten und damit zu einer umfassenden Pflege des Männergesangs geführt[2]). Seit 1791 leitete Zelter außerdem die von Karl Fasch (Sohn des auf S. 676 genannten Joh. Fr. Fasch)[3]) im Jahre 1790 gegründete Berliner Singakademie, deren wohlgelungene Aufführungen das Institut schnell berühmt und zum Mittelpunkt des Berliner Konzertlebens machten[4]). Seine Kompositionen bestehen in zahlreichen schönen Liedern, Romanzen, Balladen, in oratorischen Kantaten,

[1]) Ausgewählte Lieder im Neudruck von R. Wetzel.

[2]) O. Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang, 2. Aufl. 1887; H. Kuhlo, Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909; Berlin 1909.

[3]) Eine Biographie von Karl Fasch aus der Feder Zelters erschien 1801.

[4]) M. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie, 1891 (mit sämtlichen Programmen).

Gelegenheitsgesängen, Chören und Klavierstücken, veralteten aber schnell. Zelters bedeutendster Schüler war Mendelssohn. — **Joh. Rud. Zumsteeg** (geboren 1760, gestorben 1802; seit 1792 Hofkapellmeister in Stuttgart) steht mit Joh. André (S. 694) zusammen unter den ersten bedeutenden Komponisten dramatisch angelegter Balladen (u. a. Bürgers „Leonore") und hat hierin wie auch durch andere breit entworfene Gesänge (z. B. Schillers „Erwartung") starken Einfluß auf jüngere Liedkomponisten, darunter auf Franz Schubert, geübt. Als Singspielkomponist trat er erfolgreich auf mit der *Geisterinsel* (1798) und dem *Pfauenfest* (1801). — Ein schwächeres Talent erschien in Friedr. H. Himmel (1765—1814), seit 1795 Nachfolger Reichardts als Hofkapellmeister in Berlin, dessen Name, heute in der Oeffentlichkeit längst vergessen, ehemals lebendig war als Verfasser der Singspiele *Fanchon, das Leiermädchen, Die Sylphen,* von Kantaten, Instrumentalsachen und Liedern („An Alexis send' ich dich").

Auf ihre Höhe ist die komische Oper durch **W. A. Mozart** geführt worden. Seine an großen italienischen Vorbildern geschulte Komik ist eine unvergleichlich feinere und höhere als die des Durchschnitts seiner deutschen Zeitgenossen und Vorgänger, in deren komischen Opern das Karikierte und Possenhafte eine mehr oder weniger hervorstechende Rolle spielt. Und den wirklich einheitlich organisierten komischen Charakter, der sich vom Anfange des Schauspiels an bis zum Schluß mit psychologischer Notwendigkeit entwickelt, hat doch wohl er erst geschaffen; einen Leporello oder Osmin hat es vor und neben ihm nicht gegeben und lange nach ihm auch nicht wieder. Während die italienische und deutsche komische Oper mehr nur durch spaßhafte Szenen, lächerliche Kontraste und Situationen im einzelnen wirkten, ist bei Mozart die Charakteristik des Komischen eine von innen heraus treibende und erstreckt sich auf die ganze Person, auf alles, was sie fühlt, denkt und tut. Die komischen Szenen sind nicht äußerlich herbeigeführt, sondern ergeben sich unmittelbar aus der Empfindungs- und Denkweise der Beteiligten. Diese konsequente Durchbildung aber forderte mit Notwendigkeit einen weit feineren und entwickelteren Kunstapparat, zog eine weit größere Mannigfaltigkeit und Erweiterung der Formen nach sich. Die überwiegend kleinen, zum Teil nur liedartigen Sätze konnten nicht mehr hinreichen, wo es sich um eine allseitig ausgeprägte musikalische Charakterzeichnung handelte. Dem entsprechend sind Mozarts Arien, Ensembles und Finales auch im komischen Genre vollkommen ausgebildet, und

die Behandlung des letzteren offenbart einen ebenso überragenden Kunstgeist wie seine Gestaltung des Ernsten und Tragischen (siehe auch das oben über die komische Oper der Piccini, Galuppi u. a. Gesagte und Schluß dieses Abschnitts).

Viele Erzeugnisse der komischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren erquickend durch ihre Frische und Naturwüchsigkeit. Leider aber verlor der Boden, dem sie entsproßten, bald seine treibende Kraft. Die Naivität und Unbefangenheit gingen verloren, Leben und Kunst wurden zu ernsthaft. Die jungen Romantiker Schumannschen Schlages blickten einigermaßen verächtlich auf das Singspiel, das sich an einigen Orten in der Tat allmählich zum anstößigen Vaudeville oder zur läppischen Posse hinabbegeben hatte. Frankreich riß wieder die Macht an sich und versorgte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit Singspielen von Méhul, Dalayrac, Gaveaux, Martin u. a. nicht nur Deutschland, sondern halb Europa. Wenn auch verschiedene dramatische Tonsetzer der unmittelbaren Folgezeit Begabung für das Komische besaßen und einzelne Werke in diesem Genre auftauchten, so wurde doch die Höhe der Dittersdorfschen Periode nicht erreicht, geschweige denn überstiegen. Erst mit Lortzing und Otto Nicolai, denen auch der ernsthaft für eine Wiedergeburt der deutschen komischen Oper eintretende H. Marschner beigesellt werden muß, erscheinen Talente, welche zeigten, daß der Sinn für feinen und urwüchsigen Humor in Deutschland keineswegs ausgestorben war.

Als Ergänzung zu den bereits im Text genannten Biographien und Monographien seien für den vorstehenden Abschnitt folgende neueren Schriften genannt:

M. Friedländer, Verschiedene Beiträge zur Geschichte des deutschen Lieds in den Goethe- und Peters-Jahrbüchern; K. Peiser, Joh. Ad. Hiller (1894); B. Seyfert, Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1780 (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1894); G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (1908); K. Krebs, Dittersdorfiana (1900); K. M. Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (1903); W. Krone, Wenzel Müller (1906); H. Kretzschmar, Ignaz Holzbauer (Einleitung zu Bd. 8, 9 der Denkmäler deutscher Tonkunst); R. Haas, Die ersten Wiener Singspiele (Einleitung zu Bd. 18 der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich); Fr. Brückner, Georg Benda und das deutsche Singspiel (Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft V, 1903); E. Istel, J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion (1901); Derselbe, Die Entstehung des deutschen Melodramas (1906), und Die komische Oper (1906); V. Frensdorf, Peter von Winter als Opernkomponist (1908); L. Landshoff, Joh. Rud. Zumsteeg (1902); H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe (1902); H. M. Schletterer, Joh. Fr. Reichardt, sein Leben und

seine Werke (1865); W. Pauli, Joh. Fr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes (1903); C. Klunger, J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern (1909); J. Maurer, Anton Schweitzer als dramatischer Komponist (1912).

Inzwischen war auch das ernste Musikdrama Gegenstand von Reformplänen geworden, denn allgemach hatten sich Stimmen erhoben, die erkannten, daß das Heil, welches die Italiener mit ihrer Oper brachten, nicht das einzige sei. Die Erfolge, die die Buffooper in Italien selbst, in Frankreich und England gefunden hatte, bewies, daß das Interesse für die große ernste Oper leicht zu erschüttern war. Das Streben nach Natürlichkeit, nach Einfachheit und schlichter, aber ausdruckswahrer Diktion, sowohl in der Poesie wie in der Musik, mußte die Aufmerksamkeit immer wieder auf jene Gattung lenken, in der diese Eigenschaften am wenigsten hervortraten: auf die Opera seria. Derjenige nun, in dessen Lebenswerk dieses Streben zwar nicht den einzigen, aber den reinsten und erhabensten Ausdruck fand, war **Christoph Willibald von Gluck,** geboren am 2. Juli 1714 zu Weidenwang (in Mittelfranken, nahe der böhmischen Grenze), gestorben am 15. November 1787 in Wien.

Glucks Vater war als Förster beim Fürsten Lobkowitz in Eisenberg angestellt, wo der Knabe erzogen wurde. Im Jahre 1726 trat er in die Jesuitenschule zu Kommotau ein, die er bis 1732 besuchte. Nachdem er sich dann in Prag, wo der treffliche Kontrapunktist Bohuslaw Czernohorsky sich seiner annahm, durch Lektionen auf dem Violoncell und im Gesang, mit Singen und Spielen in den Kirchen hatte durchbringen müssen, kam er 1736 nach Wien, wo er mit Werken von Fux und den Italienern Caldara, Conti, Porsile und andern bekannt wurde. Der Fürst von Melzi nahm ihn als Kammermusikus mit nach Mailand und übergab ihn zur ferneren Ausbildung dem dortigen Kapellmeister und Komponisten Giov. Batt. Sammartini. Gluck machte schnelle Fortschritte. Schon 1741 kam seine erste Oper, *Artaserse* von Metastosio, auf dem Mailänder Theater mit Beifall zur Aufführung. Sein Ruf verbreitete sich so, daß er bis 1745 für verschiedene italiensche Theater Opern in Auftrag bekam. In diesem Jahre ging er nach London, wo er *La Caduta de' Giganti,* die für Cremona gesetzte *Artamene* und ein Pasticcio, *Piramo e Tisbe,* auf die Bühne brachte. Doch fand er in London keinen günstigen Boden, da die italienische Opernakademie in zu desolaten Umständen und Gluck selbst vielleicht noch zu unreif war. Er kehrte schon gegen Ende 1746 nach Deutschland zurück, und zwar als Kapellmeister der berühmten Mingottischen Operntruppe, in deren Gesellschaft er während dreijähriger Tätigkeit wahrscheinlich viel bedeutende süd- und norddeutsche Musikstädte kennen lernte. In Dresden kam im Juni 1747 als Festvorstellung für die kurfürstlichen Herrschaften (Hochzeitsfeier) *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* im Pillnitzer Schloßgarten zur Aufführung. Dann ging er nach Prag (*Semiramide riconosciuta,* 1748), nach Hamburg und Kopenhagen, endlich nach Wien, wo Gluck 1754 Anstellung als Kapellmeister der Hofoper fand (bis 1746). Eine

stattliche Reihe weiterer italienischer Opern, dazu französische Singspiele bezeichnen den Weg, den Gluck bis zum Erscheinen seiner Reformoper einschlug. Das erste Auftauchen seiner Reformpläne bezeichnet die von Raniero di Calzabigi aus Livorno gedichtete Oper *Orfeo ed Euridice*, welche 1762 im Hofburgtheater auf die Bühne kam; ihr folgten *Alceste*, ebenfalls von Calzabigi, zu Wien 1767; *Paride ed Elena* (1770); *Iphigénie en Aulide* vom Bailli du Rollet nach Racine, Paris 1774; in demselben Jahre die Bearbeitung des *Orfeo* und (1776) die Bearbeitung der *Alceste* für die französische Bühne; die *Armide* des Quinault 1777, und die *Iphigéne en Tauride* von Gaillard 1779, beide in Paris. Doch bezeichnen diese sechs Opern nur die Marksteine in Glucks späterem Opernschaffen. Zwischen ihnen stehen abermals eine Anzahl anderer Schöpfungen dramatischer Natur: Fest-, Gelegenheitskantaten und Intermedien, zum Teil für italienische Bühnen (*Il Trionfo di Clelia* für Bologna 1763; *Il Parnasso confuso* für Schönbrunn 1765, *Telemacco* für Wien [wahrscheinlich schon 1750 für Rom] usw.). Seine letzte Oper war *Echo et Narcisse* vom Baron Tschudi, in demselben Jahre und gleichfalls für Paris. Auch mit dem Plane einer Dramatisierung des Drydenschen Alexanderfestes trug er sich eine zeitlang, gab ihn aber wieder auf, als er seine Unhaltbarkeit eingesehen hatte (Burney, Reisen II, 176). Eine Musik zu Klopstocks *Hermannsschlacht* blieb in Glucks Kopfe, worin er sie seiner Gewohnheit nach fertig ausgearbeitet hatte; aufgeschrieben hat er sie niemals, nur hie und da manches daraus vorgetragen. Klopstock selbst, den er 1775 zu Straßburg einige Gesänge daraus hören ließ, bewunderte sie[1]). Eine Gesamtausgabe der Werke Glucks liegt nicht vor, dürfte auch wohl kaum je zustande kommen, da sein früheres Schaffen nur mehr historisches Interesse erregt. Eine musterhafte Ausgabe seiner Hauptopern veranstaltete die Französin Pelletan unter Mitwirkung von C. Damke, C. Saint-Saëns und J. Tiersot in den Jahren 1873—1896. — Aus der sehr umfangreichen Gluckliteratur, an der namentlich Frankreich stark beteiligt ist, seien an Biographien hervorgehoben: A. Schmid, Christoph Willib., Ritter von Gluck (1856), A. B. Marx, Gluck und die Oper (1863), K. H. Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck und Wagner (1884; mit unerquicklicher Polemik), Desnoireterres, Gluck et Piccini (1872), J. d'Udine, Gluck (1910), J. Tiersot, Gluck (1910), A. Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke Glucks (1904). Eine im Jahre 1911 in Leipzig gegründete Gluckgesellschaft beabsichtigt das Verständnis des Meisters zu fördern durch Herausgabe eines Gluckjahrbuchs, ausgewählter unbekannter Werke, Sammlung seiner Briefe usw. Neudrucke älterer Opern werden in den Denkmälern der Tonkunst in Deutschland und Oesterreich erscheinen.

Die Lebensgeschichte Glucks ist heute noch nicht so weit erhellt, daß sich alle äußeren und inneren Wandlungen, denen er im Laufe seines 73jährigen Künstlerlebens unterworfen gewesen, mit Sicherheit erklären ließen. Als Opernkomponist namentlich zeigte er eine Entwickelung von so frappanter Eigenart wie kaum ein Meister vor oder nach ihm. Bis weit über die Mitte seines

[1]) Von ihm hat er auch Oden für eine Stimme mit Klavier komponiert, die 1780 im Druck erschienen.

Lebens hinaus folgte Gluck den Spuren der italienischen Oper seiner Zeit, ohne sich erheblich von andern Talenten zu unterscheiden, und mehr als 20 dramatische Werke dieser Art waren entstanden, ehe er mit dem *Orfeo* (1762) neue Wege einschlug. Die Vermutung, Glucks Schaffen habe sich bis zu dieser Oper hin in einer stetig aufsteigenden Linie bewegt, wird durch die Tatsachen nicht bestätigt, wenn auch natürlich Fortschritte in einzelnen Punkten deutlich zu spüren sind [1]). Unter den Zeitgenossen, denen Gluck im Stil und in der Ausdrucksweise nahe kommt und die er nachzuahmen strebte, müssen Traëtta, Majo, Perez, Terradeglias, dazu Hasse und Jommelli genannt werden, Meister, die gegenüber gewissen Vertretern der reinen Gesangsoper in steigendem Maße auf eine wahrhaft dramatische Gestaltung der Oper hinarbeiteten (s. oben S. 426 ff.) [2]). Namentlich ist Jommellis zu gedenken als eines Mannes, der Glucks Reformen in mancher Beziehung vorbereitete (S. 427). Nach Burney (Tagebuch II, S. 194) habe Gluck bei seinem Aufenthalt in England auch von dort entscheidende Eindrücke mitgenommen, also vor allem wohl aus der Musik Händels; England habe ihn darauf gebracht, sich auf das Studium der Natur zu legen und ihn überzeugt, daß die „planen und simplen Stellen die meiste Wirkung“ tun. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß ihm die Wiener Opern des vierten und fünften Jahrzehnts (Fux, Caldara, Reutter, Badia u. a.) wohlbekannt waren, und die Musiktragödien der Franzosen, voran die des Rameau, großartige Vorbilder liefern konnten. Einwirkungen von Frankreich her bezeugt Glucks *Telemacco*, eine seiner bedeutendsten Opern vor *Orfeo*, bemerkenswert dadurch, daß hier zum erstenmal Glucks Individualität, wie wir sie aus den späteren Opern kennen, hervorbricht. Das romantische Milieu der Dichtung, vor allem die Erlebnisse Telemachs auf der Zauberinsel der Circe, hat Gluck zu Nummern von besonderer Zartheit und origineller Diktion inspiriert, deren Wert er selbst so hoch schätzte, daß er vieles daraus für seine späteren klassischen Opern wiederbenutzte. Leider ist noch nicht einwandfrei festgestellt, ob die einzige vorhandene Fassung der Oper aus dem Jahre 1750 (für das Teatro Argentino in Rom) stammt oder, was wahrscheinlicher ist, eine für Wien unternommene

---

[1]) E. Kurth, Die Jugendopern Glucks, in „Studien zur Musikwissenschaft“, herausgegeben von G. Adler, I. Heft, 1913.

[2]) H. Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks, im Jahrbuch 1903 der Musikbibliothek Peters.

Umarbeitung des Jahres 1765 darstellt. Ist letzteres der Fall, so ändert sich natürlich die eben angedeutete kunstgeschichtliche Einschätzung der Oper und der *Orfeo* vom Jahre 1762 würde seine Stellung als erstes bedeutungsvolles Dokument für die innere Wandlung Glucks behalten. Diese selbst vollzog sich zu einer Zeit, wo in Deutschland Bestrebungen hervortreten, auch die Poesie zu veredeln und zu vertiefen (vgl. Lessing, Klopstock, den Gluck verehrte), namentlich auch das Schauspiel auf eine höhere Stufe zu erheben. Das Einfache wurde an Stelle des Zusammengesetzten, das Natürliche an Stelle des Gezwungenen und Formelhaften gesetzt, und überall drang man auf Wahrheit des Ausdrucks. Die rein konventionell gewordenen und erstarrten Gesangsformen der italienischen Oper und die endlosen, aller dramatischen Fortbewegung der Handlung Widerstand leistenden Arien waren es vor allem, die Glucks Drange nach Lebenswahrheit auf die Dauer nicht mehr entsprachen. Die Allmacht einer üppigen, auf Kosten jeder höheren Idealität nur die Sinne berauschenden, dem Ohre schmeichelnden Melodik mußte seine keusche und kräftige Natur endlich anwidern, die Eitelkeit der Sänger, die im Komponisten oft nicht viel mehr als ihren Handlanger sahen, mußte sein Künstlerbewußtsein empören. Diesen Uebelständen zu begegnen, fühlte Gluck Beruf und Kraft in sich, und das Bestreben, dem poetischen und dramatischen Teile der Oper gegenüber dem rein gesanglichen zu seinem Rechte zu verhelfen, ist der Kern seiner Reformideen.

Ueber seine Kunstabsichten gibt er selbst Rechenschaft in der bekannten Zueignungsschrift der 1769 im Druck erschienenen *Alceste* an den Großherzog von Toskana. Bei der Komposition dieser Oper sei es seine Absicht gewesen, sagt er ungefähr, den durch Eitelkeit der Sänger und schwache Willfährigheit der Komponisten in die italienische Oper eingerissenen Mißbräuchen aus dem Wege zu gehen. Die Musik solle ihrer wahren Bestimmung zurückgegeben werden, wonach sie den Ausdruck und das Interesse der Situation zu verstärken habe, ohne die Handlung zu zerreißen und durch äußerlichen Aufputz zu entstellen. „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, indem sie nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören". Ferner, fährt er fort, habe er es vermieden, den Sänger im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein Ritornell abwarten oder durch eine lange Kadenz auf irgend einem Vokal seine Kehlfertigkeit zeigen zu lassen. Ebenso glaube er nicht über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade in diesem die Leidenschaft am stärksten zum Ausbruche käme, oder die Arie da zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Geschicklichkeit im Variieren zu geben. Die Ouverture solle

den Zuhörer auf den Inhalt der darzustellenden Handlung vorbereiten, und die Instrumente müßten stets im Verhältnis zur Stärke und zum Ausdruck der Leidenschaften stehen. „Endlich glaubte ich, einen großen Teil meiner Bestrebungen auf Erzielung edler Einfachheit wenden zu müssen, weshalb ich stets vermied, auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf Erfindung eines neuen Gedankens großen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt wurde und dem Ausdrucke entsprach. So glaubte ich auch zugunsten der Wirkung die Regel opfern zu dürfen".

Gewiß ist, daß diese Aussprüche verschiedene strittige und von Glucks Gegnern ehedem hart angefochtene Punkte enthalten. Auch sind die meisten seiner Gedanken keineswegs ganz neu, sondern schon vorher teils in der Praxis verwirklicht, teils von einsichtsvollen Tonlehrern ausgesprochen worden. Sie treffen im wesentlichen nur das verflachende Italienertum seiner Zeit, beweisen aber, daß er über seine Aufgabe mit sich vollständig im Klaren war, wie bei ihm überhaupt die ernste Reflexion der künstlerischen Tat meist voraufging. Indem er allen reinen, nicht durch Text und Situation bedingten Gesang in der Oper aufs strengste verwarf, fiel er zuweilen der den Italienern entgegengesetzten Einseitigkeit einer zu engen Begrenzung der Musik anheim, was eine Folge sowohl seiner tonkünstlerischen Organisation als seiner Vorstellungen von der Beschaffenheit eines vollkommenen Musikdramas war. Seine Begabung für das Dramatische scheint überhaupt bedeutender gewesen zu sein als für das spezifisch Musikalische. Die Art seiner künstlerischen Erregtheit war in erster Reihe eine poetische, erst in zweiter eine musikalische. Nicht allein sein starker Charakter, seine hohe, universale Bildung und die klare Reinheit seiner Kunstanschauungen bewahrten ihn vor Ausschweifungen, sondern auch die engeren Schranken seiner musikalischen Phantasie. Jene unbegrenzte Freiheit und Unmittelbarkeit der Tongestaltung, welche ein Scarlatti, Händel, Bononcini und selbst Hasse und andere in ihren Opern offenbaren, findet sich bei Gluck nur ausnahmweise. „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin", pflegte er zu sagen, ferner, daß er dahin gestrebt habe, „mehr Maler und Dichter als Musiker zu sein", wie er bezüglich der *Armide* an Du Rollet schreibt. Wenn er dagegen (in jener Dedikation der *Alceste*) meint, die Musik habe in ihrer Verbindung mit der dramatischen Poesie nur die Geltung der in eine Kontur hineingefüllten Farbe, so übertrieb er offenbar und stellte einen Satz auf, dem von der Kraft, der Bedeutung und der Gewalt seiner eigenen Musik zum Glück energisch genug widersprochen wird.

Aber das ist einmal gewiß, daß Gluck nach den großen Meistern der ersten Periode der Oper einer der überzeugtesten Verfechter der Ansicht war, daß die Oper zunächst Drama sei, und die Musik nicht so sehr Zweck derselben als Mittel zum Zweck, nämlich des dramatischen Ausdrucks zu sein habe, eine Ansicht, der wir in allerschärfster Formulierung hundert Jahre später bei Wagner wiederbegegnen. Von diesem Standpunkte aus gelang es ihm, sein Musikdrama zu einer vollkommeneren Einheit zu erheben als das bis dahin möglich gewesen war. Es paarte sich bei ihm ein scharfer Verstand mit schöpferischer Potenz, klarer Blick für das Notwendige und Nebensächliche mit warmem Gefühl und beweglicher tondichterischer Phantasie. Den Ausdruck der Leidenschaften und Gemütsbewegungen hatte er in der Gewalt wie nur irgend ein anderer. Seine Charakteristik der Personen, seine Schilderungen innerer und äusserer Zustände zeigen überall tiefste Beobachtung und klarste Anschauung der Natur. Niemals läßt sich sein edler Genius zu Äußerungen von Gewaltsamkeit fortreißen, niemals erniedrigt er sich zu bloß sinnlicher Reizung und leichtfertiger äußerlicher Tändelei. Man erkennt in ihm den dramatischen Künstler, der eine Situation poetisch und groß zu erfassen und in jedem Charakter wie in einem offenen Buche zu lesen vermag, der die verborgensten Triebfedern aller Handlungen kennt und sämtlicher aus solchen inneren Bewegungen sich ergebender Konflikte und Lösungen mächtig ist. Hätte er zugleich die Fülle von Musikgedanken und den Gesangsreichtum eines Mozart besessen, so stünde er als Musikdramatiker auf unerreichter Höhe.

Im Rezitativ, das meist der begleiteten Art angehört, ist Gluck meisterhaft und die musikalische Rhetorik ist seine Stärke. Namentlich im Ausdrucke der Einzelheiten, in der getreuen Abspiegelung des Wortes und der Gestaltung des dramatischen Augenblicks ist er überall treffend und wahr. Schon die einzige *Alceste* bietet — etwa in den Reden des Oberpriesters und im Monologe der Heldin im ersten Akt — Proben unvergleichlicher Rezitativkunst, in denen jeder Satz wie aus Stein gemeißelt dasteht. Da ist keine Zusammenstellung beliebter Floskeln, kein eintöniges Psalmodieren, kein flüchtiges Hinweggehen über unbedeutende Ausdrücke, sondern ein haarscharfes Herausarbeiten des Affekts, ein lebendiges Ausfüllen der Reden mit seelischer Substanz, wie wir es nur bei wirklich großen Dramatikern zu finden gewohnt sind. Häufig genug erweitert sich das Rezitativ zu ariosen Gebilden; es schlägt aus erregter Dekla-

mation in Lyrik um und kehrt alsdann wieder zu jener zurück, so daß sich dramatische „Szenen“ ergeben, in denen eine strenge Scheidung von freiem und gebundenem Gesange unmöglich scheint. Solche Rezitativkunst hatte bereits Rameau erklommen. Deshalb erklärt sich auch, daß die französische Oper Gluck als Grundlage seines späteren Schaffens näher lag als die italienische. Alle festen Gesangformen auflösen zu wollen, ist ihm dennoch nie in den Sinn gekommen. Der Arie bediente er sich ebenso gut wie die Italiener, nur in sehr vereinfachter Gestalt, von allem rein gesanglichen Schmucke entkleidet und überall der Situation angemessen. Wie alle ausgebildeten Formen Glucks, ist auch sie meist kurz und knapp, oft geradezu nur im Rahmen eines Liedes gehalten, — im wesentlichen aus dem richtigen ästhetischen Grunde, den Fortgang der Handlung nicht zu hemmen, zum Teil aber auch, weil Gluck augenscheinlich nur schwer produzierte. Was er geschrieben, ist ihm nicht leicht in die Feder geströmt: er hat es mit großem Fleiß und mannhafter Beharrlichkeit aus sich herausgearbeitet. Die Erfindung ist stets edel; wo der Gedankenflug höher geht, wo recht Bedeutendes in die Erscheinung treten soll, da wird auch sein Gesang breiter und voller, und es kommen Arien vor (z. B. die des Rinaldo im 2. Akt der *Armide,* wo der Held allmählich in Schlummer sinkt), in denen große Form, dramatischer Ausdruck und selbständige, über bloße Begleitung weit hinausgehende Orchesterbehandlung sich zu unübertroffener Einheit zusammenschließen. Den Kontrapunkt und die Stimmenkombination beherrschte er freilich nicht mit zwangloser Ungebundenheit; daher ging ihm seine im musikalischen Monolog so starke dramatische Charakteristik leicht verloren, sobald es galt, im Stimmenensemble die individuellen Merkmale und Unterschiede der verschiedenen Charaktere zu wahren. Durch das Zurücktreten musikalisch größer und reicher ausgebauter Gesangsformen erscheint überdies dem rezitierenden Element ein Übergewicht eingeräumt, das der Mannigfaltigkeit nachteilig ist, und das Prinzip einer stets bedeutsamen Betonung des Einzelnen zieht zuweilen Monotonie und Abschwächung der wirklichen Höhenmomente nach sich. Vorteilhaft äußerte sich Glucks Bestreben, alles bloß sinnlich Wirkende und nicht unmittelbar aus der Idee Fließende zu verbannen, weiterhin auch auf das Orchester und den Tanz. Das Orchester dient ihm nicht nur zur Verstärkung und Abschattierung der darzustellenden inneren Bewegungen, sondern in weitem Umfange auch zur Vergegenwärtigung der Situation durch Schilderung und Malerei. Hierin hatte er

von Monteverdi an manchen Vorgänger gehabt, insbesondere unter den Franzosen, war ja doch vor allem Rameau bestrebt gewesen, die nüchternen Generalbaßakkorde der Älteren in farbenreiche charakteristische Bewegungen umzusetzen. Gegenüber dem Orchester der italienischen Oper, die sich in der Begleitung mit dem zum Tragen der Stimme Notwendigsten begnügte, erscheint dasjenige Glucks vielfach ganz neu und abweichend. Die Streicher bilden auch bei ihm die Grundlage; dazu kommt aber eine unvergleichlich feine Behandlung der Blasinstrumente, ein Operieren mit den intimsten Effekten der Flöte, der Oboe, des Fagotts, des Horns. Oft ist die ergreifende Wirkung einer Stelle auf einen einzigen ausgehaltenen Klang eines dieser Instrumente gestellt. Sparsamkeit in der Ausnutzung koloristischer Effekte ist von der musikalischen Persönlichkeit Glucks nicht zu trennen, und es bedeutet keine kleine Huldigung an sein Genie, wenn Berlioz in seiner Instrumentationslehre immer und immer wieder auf Glucks Orchester hinweist. Es durch gewagte Eingriffe und Zutaten zu verdicken und zu vergröbern, hieße ihm die besten Reize rauben. — Sich ferner der Augenweide und Pracht der Tänze und Aufzüge zu entäußern, vermochte Gluck weder dem Publikum gegenüber, noch lag es in seinen von der Vorstellung vom griechischen Drama befruchteten Absichten. Aber das Ballet diente ihm nicht als dekorativer Aufputz, sondern als Mittel zur Verstärkung der dramatischen Wirkung. Als solches mußte es in direkter Beziehung zur Handlung stehen, mußte es charakteristisch, ein Ausdruck des Pathos, ein Abbild der Situation werden. Ebenso der Chor, von dem teilweise die gewaltigsten dramatischen Wirkungen der Gluckschen Opern ausgehen. Er ist Teilnehmer an der Handlung, die er zu unmittelbarer Lebendigkeit erhebt und ethisch vertieft, nicht ganz unähnlich dem der alten Tragödie. Gewöhnlich pflegt er seine lieblichen, feierlichen oder dämonisch erregten Sätze mit entsprechenden Tänzen oder Reigen zu verbinden (Chöre der Furien, der seligen Geister, der Jungfrauen, Priester, Krieger usw.), wie das in der französichen Oper seit alters her Brauch war (s. oben S. 491). Doch auch hier arbeitet Gluck nicht mit den Mitteln künstlichen Kontrapunkts, sondern mit schlichter Homophonie, indem er alles Gewicht auf die lapidare Wucht des Rhythmus oder auf fein abgewogene Klangmischungen legt.

Anfangs der sechsziger Jahre wandte sich Gluck, wie erwähnt, von der italienischen Oper ab. Einen Anteil an dieser Wandlung mochte der Dichter des *Orfeo* und der *Alceste*, Raniero de Calsabigi,

haben, der Herausgeber der dramatischen Werke des Metastasio[1]). Er besaß gute Einsichten in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Mängel der italienischen Oper, war daher der Mann, wie Gluck ihn gebrauchen konnte. Zwar ergaben Calsabigis Bestrebungen, sich in seinen Operndichtungen antiken Vorbildern zu nähern, weder wirkliche Dramen, noch wurde der Geist der Antike in Wahrheit lebendig; dennoch strahlten seine Dichtungen gegenüber denen des Metastasio einen eigenen Zauber aus, hervorgerufen durch eine gewisse klassische Einfachheit der Diktion, durch ruhige, auf wenige elementare Ereignisse gestellte Führung der Szene und schöne Abrundung der Charaktere. Gerade die Schlichtheit seiner Dichtungen und das Hervortreten rein menschlicher Züge in ihnen mußten Gluck zur Komposition reizen. Wien spaltete sich, wie vorauszusehen war, in zwei Parteien[2]). Gewann *Orfeo* allerdings die Kenner schnell für sich — man fand darin noch manches Gewohnte und betrachtete ihn nicht eigentlich als Neuerungsversuch —, so stieß *Alceste* bereits auf schärferen Widerspruch. Alle Freunde der Theaterverbesserung in Wien empfingen sie zwar mit offenen Armen: „Ich befinde mich im Lande der Wunderwerke! Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei; ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz!" sagte Sonnenfels beim Erscheinen der *Alceste* auf dem Burgtheater. Aber die norddeutsche Kritik spielte unserm Meister ziemlich arg mit. Agricola, Kirnberger, Forkel, anfangs auch Nicolai, der sich aber später bekehrte, waren offene Widersacher Glucks. In der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" sagte Agricola über *Alceste,* diese Komposition sei, als bloß notierte Deklamation betrachtet, immer noch viel zu viel Musik, als musikalisches Kunstwerk betrachtet, viel zu wenig Musik. Man störe sein eigenes Vergnügen, wenn man der Musik ihre eigentliche Kraft raube, und unter dem Vorwande, die Gurgelei abzuschaffen, uns

---

[1]) Vgl. H. Welti, Gluck und Calsabigi, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VII, 1891.

[2]) „Man kann sagen", erzählt Burney, „dass Metastasio und Hasse an der Spitze einer der vornehmsten Sekten stehen, und Calsabigi und Gluck an der Spitze einer anderen. Die erste betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerei und hängt fest an der alten Form des musikalischen Drama. Die andere Partei hält mehr auf theatralische Wirkungen, richtig gehaltene Charaktere, Einfalt in der Diktion und in der musikalischen Ausführung, als auf das, was sie blumenreiche Beschreibungen, überflüssige Gleichnisse, spruchreiche und frostige Moral auf der einen, langweilige Ritornelle und Gurgeleien auf der anderen Seite nennen." Reisen II, 172.

Lullysche Psalmodien anstatt Rezitative und kleine Versettchen an statt Arien aufdringe. Glucks Arien seien nur musikalische Entwürfe und Skizzen statt ausgeführte Tongemälde, und an sehr vielen Stellen sei der Komponist, statt wahren Ausdruck erlangt zu haben, ins Niedrige und Kindische verfallen, man empfände die Wirkungen einer der Zucht der Beurteilungskraft entlaufenen Imagination. Aus Hasses *Piramo e Tisbe* könne man sehen, wie es Herr Gluck hätte machen sollen, wenn er der Poesie hätte genug tun und auch der Musik ihre Rechte hätte lassen wollen usw[1]). Diese Angriffe nahm der Meister keineswegs gelassen hin. Es war weder die verehrungswürdigste noch künstlerischste Seite Glucks, daß er sich nicht begnügte, seine Kunsttaten für sich sprechen zu lassen, sondern sich außerdem stets bereit hielt, mit Bevorwortung, Verteidigung und Polemik in die Schranken zu treten, wobei es zuweilen ohne Ausbrüche von Härte und starkem Selbstbewußtsein nicht abging. So nahm er Gelegenheit, in der Dedikation der 1770 gedruckten Oper *Paride ed Elena* an den Herzog von Braganza hoch zu Gericht zu sitzen über „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden und gegen eine Methode wütet, welche, wenn sie sich bewährt, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht". Wenn er auch, fährt er fort, von dieser Oper keinen besseren Erfolg erwarte, als von der *Alceste*, so sollten doch alle Hindernisse ihn von immer neuen Versuchen zur Erreichung seines guten Zweckes nicht abschrecken.

Paris war es, wohin Gluck nun sein Augenmerk richtete. Hier glaubte er nicht nur auf die nötigen Kräfte und Mittel zu würdiger Inszenierung seiner Musikdramen rechnen zu dürfen, sondern auch auf die Sympathie des Volkes für die Art und Weise seiner Kunstgestaltung, die den Traditionen des Lully und Rameau so nahe kam. Unmittelbaren Anstoß dazu gab der ihm schon von Rom her bekannte Bailli du Rollet, der Glucks beste Opern in Wien kennen und bewundern lernte und nun für ihn die *Iphigénie en Aulide* des Racine als Operntext bearbeitete. Nach Vollendung der Komposition richtete du Rollet 1772 eine dringende, von Begeisterung überströmende Aufforderung an einen der Direktoren der Pariser Großen

[1]) Allgem. deutsche Bibliothek Bd. X, S. 2 und Bd. XIV, S. 1; auch bei Forkel, Musikal. krit. Bibliothek, 3 Bde., Gotha 1778–79: 1, 174 ff.

Oper, dieses Meisterwerk für Paris zu erwerben. Nachdem die Sache eine zeitlang geruht, brachte Gluck selbst sie im Februar 1773 durch ein Schreiben an den Redakteur des „Mercure de France“ aufs neue in Erinnerung und tat bei seiner ehemaligen Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette, Schritte zur Erreichung seiner Absichten. Durch deren Einfluß wurde er noch im selben Jahr nach Paris berufen und langte dort im Spätsommer an. „Wenn es den Verfechtern der alten französischen Musik möglich ist, irgend eine andere als die von Lully und Rameau mit Vergnügen zu hören, so muß es Glucks *Iphigénie* sein, in der er sich so weit dem Nationalgeschmacke, dem Stil und der Sprache angeschmiegt hat, daß er den einen oft nachgeahmt und den andern adoptiert hat“, sagt Burney (Reisen II, 194). Doch war es nicht eine besondere Vorliebe für die französische Nation oder gar die Absicht, aus sich einen Franzosen zu machen, wenn Gluck sich der französischen Oper zuwandte. Er war vielmehr allem abgeschlossen Nationalen in der Musik abhold und strebte, gleich allen großen Künstlern, nach einer über die Schranken der Nationalität hinausgreifenden Allgemeingültigkeit seiner Schöpfungen. In einem Briefe an den Redakteur des „Mercure“ erklärt er, es sei der Lieblingsgedanke seiner Seele, eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben. Nur weil die französische Oper in der ganzen Art der Kunstgestaltung seinen Reformideen und seiner Begabung mehr als die italienische zusagte, ergriff er sie, und daher wurde es ihm auch nicht schwer, seine freie Selbstbestimmung ihr gegenüber zu bewahren.

Als Gluck nach Paris kam, trat die inzwischen noch immer nicht verschwundene Partei der Buffo- und Antibuffonisten (s. oben S. 501 f.), ohne sich miteinander zu vereinigen, gegen den neuen Eindringling auf: die *Iphigénie* fand bei ihrer ersten Aufführung (19. April 1774) nur geteilten, bei der Wiederholung zwar lebhafteren, aber noch keineswegs allgemeinen Beifall, und selbst noch bei ihrer erneuten Inszenierung im Januar 1775 hatte sie noch viele Stimmen gegen sich [1]). Große Erfolge hingegen errang sein

[1]) Gluck gewann einen überaus enthusiastischen Verehrer in dem Abbé Arnaud, der mit Suard Leiter der „Gazette littéraire de l'Europe“ war. Sein begeistertes Schreiben über die *Iphigénie* steht im Aprilheft 1774 dieser Zeitschrift; sonst findet man es auch (nebst einem anderen, Paris 26. April 1774 datierten und ruhiger gehaltenen Briefe und einem „Gespräch zwischen Lully, Rameau und Orpheus in den elysäischen Feldern“) übersetzt und abgedruckt bei Friedr. Justus Riedel, Über die Musik des Ritters Chr. W. von Gluck, Wien 1775. Forkel unterwirft diese Schriftstücke und die Glucksche

Orfeo (2. August 1774), den er, wenn auch weniger zum Vorteil der ursprünglichen Gestalt, sogleich nach der Aufführung der *Iphigénie* für die Pariser Bühne einrichtete. Nach Wien zurückgekehrt, machte er sich an die Bearbeitung der von du Rollet umgestalteten *Alceste* und zugleich an zwei in Paris empfangene ältere Dichtungen von Quinault, *Roland* und *Armide* (S. 484). Inzwischen spannte die Partei der Italiener in Paris alle Segel auf, um einem der Ihrigen einen Platz bei der Großen Oper zu erkämpfen, und Nicola Piccini (S. 429), der damals in hohem Rufe stand, wurde zum Rivalen Glucks ausersehen. La Borde, der schon vielfach erwähnte Verfasser des „Essai sur la Musique", und der neapolitanische Gesandte Marchese Caraccioli wirkten bei der Dubarry mit allen Kräften für Piccinis Berufung; Marmontel wurde sein Parteigänger und bearbeitete für ihn jenen an Gluck bereits vergebenen *Roland* des Quinault. Als Gluck dies erfuhr, richtete er ein Schreiben an du Rollet, aus dem Ärger, beleidigter Stolz und starkes Selbstgefühl deutlich genug sprechen, und das dieser samt verschiedenen darin vorkommenden Ausfällen gegen Marmontel 1776 durch den Druck zu veröffentlichen die Ungeschicklichkeit hatte. Darüber kam es zum offenen Kriege und zur Spaltung von ganz Paris in zwei durch Zeitungsartikel und Flugblätter aufs heftigste sich befehdende Heerlager für Gluck und Piccini [1]). Bald darauf

---

Musik in seiner Musikal. krit. Bibliothek I. 53—210 einer schonungslos verurteilenden Kritik, mit der er sich an diesem Meister ebenso schwer versündigte wie dessen gedankenlose Lobredner durch ihre blinde Vergötterung. —

Die beiden Gluckschen Singspiele *L'Arbre enchanté* und *La Cythère assiégée* hatten nur vorübergehend angesprochen; das Leichte und Komische war Glucks Sache weniger. „So groß der Geist Glucks im Tragischen ist, so arbeitete er doch zuweilen auch mit Glück im komischen Stile: nur hält es seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus" sagt Chr. Friedr. Dan. Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (1806), S. 226.

[1]) Diese Streitigkeiten ausführlicher zu verfolgen ist hier nicht der Ort. Genügenden Einblick gewinnt man durch Anton Schmid, C. W. Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken usw., 1854, und die auf neuere Quellen gestützten Arbeiten von Desnoiresterres, Gluck et Piccini, 1872, und E. Thoinan, Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinistes, 1878. Eine Sammlung bezüglicher Zeitungsartikel und Flugschriften erschien unter dem Titel *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel und Paris 1781. Eine Verdeutschung der meisten Artikel gab J. G. Siegmeyer, Über den Ritter Gluck und seine Werke usw., Berlin 1823, 81 Nummern enthaltend. Auf Glucks Seite stand in diesem Kampfe neben dem Abbé Arnaud nachher noch Suard (der Anonymus von Vaugirard); auch Rousseau hatte sich entschieden für ihn ausgesprochen. Auf Seiten Piccinis und der Italiener kämpften besonders Marmontel und Laharpe, denen sich der dramatische Dichter und besondere Verehrer Sacchinis, Framery, und andere anschlossen. Grimm suchte parteilos zu erscheinen, stand aber doch deutlich auf seiten

stellte sich Gluck mit seiner neu bearbeiteten *Alceste* wieder ein; sie kam schon am 23. April 1776 zur Aufführung, fiel aber beinahe durch und stieg erst ganz allmählich in der Gunst des Publikums. In den letzten Tagen desselben Jahrs kam auch Piccini an, mit großem Geräusch empfangen, und der Parteieifer zwischen Gluckisten und Piccinisten erreichte seinen Gipfel. Man fragte nicht mehr „Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler?", sondern fragte „Ist er ein Gluckist, ein Piccinist?"; die Antwort auf diese Frage entschied alle anderen. Glucks *Armide* machte bei der ersten Vorstellung (23. September 1777) ebenfalls kein Glück, und besonders Laharpe war schnell bereit, an ihr und der deutschen Musik zum Richter zu werden, wofür er jedoch bald in die Schranken gewiesen wurde. Inzwischen komponierte Piccini an seinem *Roland*, befand sich aber auch nicht in bester Lage; besonders schlimm für ihn war, daß er kein Wort französisch verstand, sondern sich alle Tage sein Pensum von Marmontel vorsagen lassen mußte. Die Sterne waren ihm günstig, sein achtunggebietender *Roland* fand glanzvolle Aufnahme, während die Gluckisten, und zwar mit Recht, behaupteten, dem Werke fehle das Dramatische und wahrhaft Zündende, es sei angenehme Konzertmusik, die dem Ohre schmeichle, nichts weiter. Obwohl es sich eine Zeit lang auf der Bühne erhielt und die Zänkereien ihren Fortgang nahmen [1], war Glucks geistige Herrschaft in Paris doch so gut wie gesichert. Seine Werke drangen nach und nach immer tiefer in die Herzen, so daß man über die *Iphigénie en Aulide* Lully, Rameau und die Italiener zu vergessen begann, und die *Iphigénie en Tauride* sogleich bei der ersten Aufführung (18. Mai 1779) die mächtigsten Wirkungen übte. Auch Piccini schrieb eine *Iphigénie en Tauride*, wobei es ihm aber mit Gluck erging, wie ehedem Bononcini mit Händel: Gluck hatte Macht über ihn erlangt und war sein Vorbild geworden, womit sein geistiger Sieg über ihn entschieden war. Die deutsche Tonkunst hatte jetzt auf dem Gebiete der Oper ihren ersten

der Italiener. Besonders zwischen Laharpe und Suard kam es zu einem lebhaften Zweikampf, in dem sich die Waffen des Letzteren als schärfer erwiesen. Auch Marmontel zeichnete sich nicht besonders aus. Gluck hatte unter den Gelehrten entschieden die besseren Kräfte für sich.

[1]) Wobei auch den Gluckisten hie und da Unangenehmes passierte. Einst war eine italienische Arie von Gluck angekündigt. Beim Beginn machten die Piccinisten Miene den Saal zu verlassen; um so mehr verdoppelten die Gluckisten ihre Aufmerksamkeit, und kamen, nachdem sie das Schlachtfeld behauptet hatten, vor Beifallklatschen fast um. Man hatte sie aber mystifiziert, die Arie rührte nicht von Gluck, sondern von Jommelli her und war in Italien ausgepfiffen worden. (Schmid, a. a. O. 375.)

Triumph über die italienische und französische gefeiert, und die deutsche Oper erschien neben jenen beiden als eine Macht, deren geistige Überlegenheit, einmal erst begriffen, niemals wieder in Zweifel gezogen werden konnte.

Eine französische Nationaloper von so abgeschlossen eigenartigem Stil wie die alte Musiktragödie des Lully und Rameau gab es seit Gluck nicht mehr; italienische und deutsche Einflüsse kämpften auf der französischen Opernbühne um den Vorrang, wobei diese sich nicht minder mächtig erwiesen als jene. Denn alle französischen Opernkomponisten nach Gluck, von denen die bedeutendsten sogleich hier in kurzer Übersicht genannt werden mögen, stehen deutlich erkennbar sowohl unter seinem Einfluß, wie unter den Einwirkungen Mozarts und der deutschen Instrumentalmusik. Die angesehensten unter ihnen waren nicht einmal Franzosen: Vogel war ein Deutscher, Salieri, Cherubini, Spontini waren Italiener. Salieri stammte zugleich aus der Lehre Gaßmanns in Wien, und durfte sich so gut wie Glucks Schüler nennen. Cherubini suchte und fand seine Vorbilder zuweilen bei den älteren Italienern, mehr noch bei Haydn und Mozart, während Spontini den Italiener am meisten bewahrte. Méhul war allerdings Franzose, suchte sich aber wenigstens vorübergehend deutschem Wesen zu nähern, und nicht minder nahmen Boieldieu, Adam, Hérold, Halévy deutsche und italienische Bildungselemente in sich auf. Darum entsagte der französische Nationalcharakter aber doch keineswegs seinem Anrecht auf das, was auf der heimatlichen Bühne vorging, sondern machte sich auch künftig so weit geltend, daß die französische Oper noch immer als eine dritte Potenz neben der deutschen und italienischen erschien. Das äußerte sich in ihr nicht nur in Gestalt besonderer Vorliebe für Pomp und Luxus, Pracht der Dekorationen, der Tänze, Aufzüge und was sonst zum vollen Schaugepränge der Großen Oper gehört, sondern auch durch die eigene Art des Pathos und der Erregtheit in der musikalischen Deklamation und Tongestaltung. Immer hervorstechend gebliebene Merkmale der französischen Opernmusik sind: prägnante und scharf pointierte Betonung des Wortes, die im Ernsten und Tragischen bis zu hochgesteigertem und den Effekt suchendem Pathos geht, leicht in Übertreibungen ausartet, im Komischen dagegen zu pikantem, launigem, geistreichem Spiel mit Gefühlen und Empfindungen führt; ferner: Straffheit und Kurzgliederigkeit der Rythmik, die im Tragischen den Ausdruck der Leidenschaft zu erhöhen vermag, im Komischen die Darstellung des

Leichten und Neckischen fördert; schlanke, leichte und graziöse, mit großer Durchsichtigkeit der Harmonie und Orchestration sich paarende Melodik im Heitern und Komischen, endlich eine leidenschaftlich heftig erregte, häufig durch pomphafte Instrumentierung und Masseneffekt gesteigerte Darstellung des Heroischen und Tragischen. Selbstverständlich ist diese Kennzeichnung nur ganz allgemein zu nehmen; denn bei den verschiedenen Komponisten erscheinen diese Eigenschaften stärker oder schwächer ausgeprägt und durch die Künstlerindividualität modifiziert. Was sich beim einen als lebhafte, starke Erregtheit in kunstmäßigen Grenzen, als präziser Ausdruck und leichte Anschaulichkeit bekundet, wird beim anderen zum Exzentrischen, Gewaltsamen und Gemeinen. Wo z. B. Cherubini bei tieferer innerer Erregung doch immer naturwahr, einfach, sinnvoll und edel bleibt, wird der Hauptvertreter der späteren französischen Oper, Meyerbeer, oft Karikatur.

Unter den Komponisten bei der Pariser Oper schlossen sich besonders zwei unmittelbar an Gluck an, Vogel und Salieri. **Joh. Christoph Vogel** aus Nürnberg, 1756 geboren und ein Schüler des vortrefflichen Riepel, starb leider jung, schon 1788, aber nicht ohne Beweise großen Talents hinterlassen zu haben. In der Jugend hatte er Hasse und Graun als Vorbilder genommen, als er aber 1778 nach Paris kam, wirkte Glucks Genius so mächtig auf ihn, daß er sich ihm völlig zu eigen gab und dessen eifriger Nachfolger wurde. „Ich wünsche Ihnen Glück zu dem echt dramatischen Stil, den Sie bei anderen Vorzügen in so ausgezeichnetem Grade besitzen," soll Gluck selbst im Jahre 1787 an ihn geschrieben haben. Von seinen beiden Opern *La toison d'or (Das goldene Vließ)* und *Démophon* kam nur die erstere, Gluck gewidmete zu seinen Lebzeiten (1786) auf die Bühne, und zwar mit großem Erfolge. Der *Démophon* erschien nach seinem Tode (1789), erlebte viele Aufführungen und hatte in der Ouverture ein Stück, an dem sich die Pariser Jahre hindurch nicht satt hören konnten. Außer der Partitur dieser Oper wurden Symphonien und Kammermusikwerke Vogels gedruckt [1]). **Antonio Salieri** war geboren zu Legnano im Venetianischen, kam 1766 nach Wien zu Gaßmann, wo er fleißig den Gradus ad Parnassum von Fux studierte und außerordentliche Gewandtheit im

---

[1]) M. Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium (1787 bis 1795), Wien 1886 (1893), gibt Besprechungen sowohl dieser wie der folgenden während der Revolutionsjahre in Paris aufgeführten Opern (von Cherubini, Grétry, Méhul, Kreutzer, Lesueur usw.).

Schreiben erlangte. Nach Gaßmanns Tode trat er 1774 an dessen Stelle als Hofkapellmeister. Salieri hat eine große Zahl italienischer und französischer Opern (auch einige deutsche Singspiele), Oratorien, Kantaten, Kirchensachen und Instrumentalstücke geschrieben. Zu Gluck stand er in besonders nahen Beziehungen, und jener sagte: „nur der Ausländer Salieri lerne ihm seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle." Als daher Gluck 1783 von der französischen Musikakademie aufgefordert wurde, einen Komponisten vorzuschlagen, der in seinem Geiste zu arbeiten vermöchte, wies er auf Salieri hin, der infolgedessen die Oper *Les Danaides* schrieb, alsbald glänzende Aufnahme damit fand (1784) und sofort weitere Aufträge erhielt. Seine zweite, ebenfalls mit Gluckschen Stilelementen durchsetzte Hauptoper war *Tarare* (1787; später unter dem Titel *Axur, König von Ormus* umgearbeitet). Bei Joseph II. stand Salieri in hohem Ansehen, aber obwohl sein Charakter als liebenswürdig, edel und ehrenhaft geschildert wird, ist er doch von Eifersucht und Ungerechtigkeit gegen seinen stärkeren Rivalen Mozart nicht freizusprechen. Den musikalischen Ausdruck großer Leidenschaft hatte er vortrefflich in der Gewalt, arbeitete auch gründlicher als viele andere, besaß aber doch nicht genug Originalität und Frische, um die Grenzen der Kunst über das Bestehende hinaus zu erweitern. Salieri starb 1825 in Wien. Größere Macht über die Mitwelt erlangte **Étienne Méhul,** von dem ein Werk, *Joseph,* noch unter uns lebt. Er wurde zu Givet in den Ardennen 1763 geboren und entwickelte sich so rasch, daß er schon im 11. Lebensjahre den Organistendienst bei den Franziskanern in seiner Vaterstadt verrichten konnte. Kaum sechzehnjährig kam er nach Paris, wo er alsbald Glucks Aufmerksamkeit erregte und von ihm in die Opernkomposition eingeführt wurde. Schon mit 20 Jahren reichte er eine Oper *Cora et Alonzo* bei der Großen Oper ein, die auch angenommen, aber erst später aufgeführt wurde; seine erste öffentlich gegebene Oper war *Euphrosine et Corradin,* 1790 in der Opéra comique mit großem Erfolge in Szene gesetzt. Darauf folgten *Stratonice* 1792, *Le jeune sage et le vieux fou* und *Horatius Cocles* 1793, *Doria* 1795, *Uthal* (1806) usw., im ganzen etwa 30 teils große, teils komische Opern. Aber nur die wenigsten davon machten entschiedenes Glück beim Publikum, andere erhielten den Beifall der Kenner, die meisten erlangten keinen oder nur unentschiedenen Erfolg. Und doch enthalten Méhuls Werke hoch anerkennenswerte Schönheiten; besonders Feuer und Wahrheit des Aus-

drucks, Plastik der Tongebilde und glänzende Instrumentation sind ihm nachzurühmen, auch fehlten ihm keineswegs Anmut und Talent für das Komische. Seine Faktur zeigt immer den tüchtigen Musiker. Aber es mangelten ihm manchmal Eleganz der Form und Leichtigkeit, und der Vorwurf einer Neigung zum Gesuchten mochte zuweilen nicht ohne Grund gegen ihn erhoben werden. Selbst seine beste Oper *Joseph* (1807) errang in Paris mehr nur einen Anstandserfolg, während Deutschland ihr vom Erscheinen an bis heute stets die wärmste Aufnahme bereitet hat, was sich dadurch erklärt, daß sie deutscher Empfindungsweise näher steht als französischer. Auch die komische Oper *Une folie („Je toller je besser")* war in Deutschland ehedem sehr beliebt. Mit *Joseph* hatte Méhul seine Höhe erreicht; er schrieb seitdem nur noch wenig, trotzdem er bis 1817 lebte. Seine letzte Oper, *Valentine de Milan,* wurde von seinem Neffen Daussoigne vollendet und 1822 auf die Bühne gebracht.

Der bedeutendste aller Tonsetzer, die nach Gluck für die französische Bühne arbeiteten, ist **Luigi Cherubini.** Er war ein Florentiner, 1760 geboren, und wurde, nachdem er noch sehr jung an Jahren Verschiedenes komponiert hatte, 1777 Schüler des Giuseppe Sarti zu Bologna, der ihn in die tieferen Geheimnisse des Kontrapunktes einweihte. Nachdem er in seiner Heimat eine Anzahl Opern gesetzt (seine erste *Quinto Fabio* kam 1780, darauf *Adriano in Siria* 1782 usw.), auch in London gewesen war, setzte er sich 1786 in Paris fest, und die Aufführung seines *Démophon* (2. Dezember 1788) bezeichnet den Anfang einer ruhmvollen Laufbahn. Diesem Werke folgten: *Lodoiska* 1791, *Elisa* 1794, *Medea* 1797, *Les deux journées* (Der Wasserträger) 1800, *Anacreon* 1803, *Faniska* 1806 (für das Wiener Theater), *Les Abencerrages* 1813, *Ali Baba* 1833, verschiedene andere ungerechnet. Seit 1795 war er mit Gossec, Méhul, Martini und Lesueur Professor, seit 1821 Direktor des Konservatoriums und starb 1842. Ein hoch entwickelter Sinn für das Schöne, tiefe geistige Klarheit, Mäßigung auch bei stärkster innerer Ergriffenheit, seltene Freiheit und Meisterschaft in der Beherrschung der kompliziertesten Formen und gründlichstes Wissen sind Merkmale der Schöpfungen Cherubinis, aus denen überall der wahre Ernst der Kunst hervorleuchtet. Man hat ihn zuweilen einen mehr denkenden und reflektierenden als unmittelbar empfindenden und schauenden Tonsetzer genannt, doch dürfte die Grenze schwer zu erkennen sein, bis zu der das Gefühl reicht, und von wo ab es durch feinsten Kunstverstand ersetzt wird. Obwohl von Geburt Italiener und in

Frankreich schaffend, darf ihn seiner Kunstübung nach doch auch die deutsche Nation mit zu den ihrigen rechnen; denn deutsche Künstler blieben seine Vorbilder. Wie Haydns Instrumentalsätze ihm Gegenstand der Bewunderung und Nacheiferung waren, so sind auch Mozarts Einflüsse auf ihn nicht zu verkennen. Seine Opern sind, mit Ausnahme des noch jetzt manchmal die Herzen bewegenden *Wasserträgers* und der an großartigen dramatischen Gesängen reichen *Medea* von der Bühne verschwunden, und nur ihre Ouvertüren werden als feine und geistvolle Konzertstücke noch allerorten gespielt. Jene bezeichnen die Richtung, der die französische Oper hätte folgen sollen, um nicht der Übertreibung und Veräußerlichung zu verfallen. Seine Messen und das Requiem in D-moll gehören zu den klassisch gewordenen Werken dieser Gattung. Auch in ihnen paart sich Kunstverstand und technisches Können mit Eigenart der Erfindung und hochfliegender Phantasie, insbesondere hat das Requiem mit seinen starken, aber ökonomisch verteilten dramatischen Effekten bis auf die Gegenwart zahlreiche Bewunderer angezogen. Cherubini hatte die alten Meister mit tiefem Verständnis studiert, und auf den Palestrinastil und echten Kontrapunkt verstand er sich wie kein zweiter Meister seiner Zeit. Beweis dafür ist sein großes doppelchöriges *Credo a cappella,* dessen Stil edel und kirchlich, dessen Faktur bewundernswürdig ist.

Es schließt sich dieses *Credo* an Palestrina und seine Schule an, deren ernste Erhabenheit und leidenschaftslose Größe es durch ähnliche Melodiebildung, Stimmführung und Behandlung des Tonsatzes erstrebt, obwohl dabei von allen berechtigten Kunstmitteln der Neuzeit Gebrauch gemacht wird. Cherubini verhält sich zu seinem Vorbilde nicht als bloßer Nachahmer, der mit dieser oder jener ihm abgesehenen Äußerlichkeit Geistesverwandtschaft vortäuschen möchte und den modernen Menschen hinter antiker Larve verstecken will, vielmehr ist die Anregung eine innerliche, und Cherubini hat in diesem Credo den Weg gewiesen, auf dem, im Anschluß an antike Muster, etwas auch mit der Gegenwart in lebenskräftiger Übereinstimmung Stehendes zu schaffen möglich ist. Antik erscheint es durch die von aller unruhigen Leidenschaft und subjektiven Sonderinteressen freie Allgemeingültigkeit, durch innere und äußere Harmonie, durch eine beispiellos dastehende kunstreiche Arbeit und den echten, jetzt so gut wie ganz verloren gegangenen Vokalsatz. Die grundlegenden Themen sind überall bedeutend, und an Fugenkunst ist das Werk hinlänglich reich, um seinen Meister bei den Hyperromantikern in den Verdacht zu bringen, er müsse keinen Funken Genie besessen haben. Bei aller Detailarbeit bleibt der Totaleindruck machtvoll; die enorme kontrapunktische Technik dient der ästhetischen Wirkung. Nur in einer einzigen Partie erscheint der Ausdruck durch die an sich bedeutende und beziehungsreich angewandte Form gebunden: im *Qui ex patre,* wo der erste Chor den zweiten durch alle vier Stimmen immer in der Gegenbewegung und

Umkehrung wiederholt. Aber auch in dieser Partie, welche dem Auge anschaulicher als dem Gehöre deutlich ist, bleiben Harmonie und Stimmführung rein und sangbar. Wirksam und flüssig ist der ebenfalls kunstreiche Chorkanon *„et iterum venturus est"*, worin alle vier Stimmen des zweiten Chores die des ersten in der Oktave beantworten. Der erste Teil *Credo* usw., mit einem von beiden Bässen abwechselnd geführten Cantus firmus, ist in einem freieren, aber ebenfalls mit schönen und kunstvollen Imitationen durchwobenen Stil gearbeitet. Die Glanzpunkte des Werks sind das wunderbar mysteriöse und tieftragende *Crucifixus* und dann das im höchsten feierlichen Glanze strahlende *Et vitam venturi,* in dem auch die Fugenkunst unseres Meisters ihren Gipfel erreicht. Es ist eine achtstimmige Ricercata oder sogenannte Meisterfuge mit einem Hauptthema und drei Kontrasubjekten, die auf alle nur erdenkliche Art, in direkter und Gegenbewegung, in Augmentation und mit aller Kunst des Kanons in die mannigfaltigsten und reichsten Gestaltungen gebracht sind, ohne daß die Phantasie durch die Verstandeskombination in ihrem Fluge jemals gehemmt wird. Die Kunst der thematischen Arbeit bringt vielmehr die machtvollsten Wirkungen hervor.

Neben Cherubini stehen als mehr oder minder bedeutsame Vertreter der großen französischen Oper und der mit ihr an Einfluß wetteifernden Opéra comique um die Zeit der Revolution und später Lesueur, Rod. Kreutzer, Grétry, Berton, Devienne, Gossec, denen sich als jüngere Meister Spontini, Isouard, Halévy, Auber, Boieldieu u. a. anschließen. **Jean François Lesueur** (Le Sueur) verdient unter diesen als Lehrer von Hector Berlioz besondere Erwähnung. Er war ein feuriger, kühner Komponist mit großem technischen Können, das er namentlich in den Dienst programmatischer Orchestermusik stellte, dazu ein nachdenklicher, sich mit Reformen der gottesdienstlichen und theatralischen Musik eifrig beschäftigender Kopf (Messen mit großartigen Instrumentaleffekten, Tedeums, Kirchenoratorien). Als Opernkomponist feierte er 1793 mit *La Caverne,* später (1804) mit der Napoleon gewidmeten Oper *Ossian ou les Bardes* Triumphe, während Stücke wie *La mort d'Adam* und *Télémaque* durch seltsame Einfälle (z. B. Belebung der altgriechischen Tongeschlechter und Rhythmen) mehr überraschten als entzückten. Sein Leben (1760—1837) war bewegt und voller Wechselfälle; erst als Napoleon ihn 1804 zum Hofkapellmeister ernannte, kam es in ruhigere Bahnen[1]). *La Caverne* war eine echte „Revolutionsoper", d. h. ein Bühnenstück, das wild bewegte, Raub und Mord kombinierende Szenen bearbeitete, wie man sie im damaligen Paris ab und zu in Wirklichkeit erleben konnte. List, Verrat, Treubruch, Heuchelei werden verfolgter Unschuld, hin-

---

[1]) W. Buschkötter, Jean François Le Sueur (Biographie), in Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft. XIV (1912), S. 58 ff. —

gebender Liebe entgegengestellt, und die Nerven der Hörer sind bis aufs äußerste angespannt. Durch irgend einen glücklichen Zufall (vgl. Beethovens *Fidelio*, der stofflich hierher gehört) bringt der Himmel Rettung vor Guillotine oder Pistole, und der Schluß geht in einen leidenschaftlichen Freudenausbruch über (sog. „Rettungsopern"). Dem entsprachen auch die musikalischen Darstellungsmittel. Gesteigerte Erregung in den Gesangsstücken greift Platz, und mit Aufbietung von Masseneffekten, mit unerhörter Vermehrung des Orchesterklangs um aufreizende, dröhnende, mit fortreißende Klänge, insbesondere in den Gruppen der Blechbläser und Schlaginstrumenten, sucht man dem Schauerlich-Großartigen zu begegnen, daher denn diese französischen Komponisten zur Zeit des Übergangs ins neue Jahrhundert in der Geschichte des Orchesters und der Instrumentation eine hervorragende Rolle spielen. — Als Begabung unter Méhul und Lesueur stehend, schuf auch **Rodolphe Kreutzer** (1766—1831) solche stofflich und musikalisch aufregenden Opern, nicht ohne dabei dem Element des Rührseligen stärkere Konzessionen zu machen. Sein bekanntestes Werk dieser Art war *Paul et Virginie* (1791). Ernest Modeste Grétry wurde bereits früher (S. 509) als Komponist im Genre der Opéra comique genannt, doch verdient er in dieser Umgebung nochmals Erwähnung, da keineswegs alle seiner Opern in Wirklichkeit „komische" sind. — Einer neuen Generation gehört dann **Gasparo Spontini** (1774 bis 1851) an, in dessen Schöpfungen für die Pariser Oper (vor allem: *Die Vestalin* 1807, *Ferdinand Cortez* 1809, *Olympia* 1819) man mit Recht glänzende musikalische Verkörperungen der Ideale des Kaiserreichs erblickt. Für das Große und Heroische beseelt, ist er feurig, schwunghaft, leidenschaftlich im Ausdruck, dabei ein Freund rauschenden Orchesterpomps und ein gewandter Beherrscher dramatischer Chormassen auf der Bühne. Ohne Glucks erhabene Größe immer zu erreichen, hat er dennoch einige gewaltige Szenen in seinem Geiste geschaffen (vgl. etwa den 2. Akt der *Vestalin*) und mit Hingebung dafür gesorgt, daß sein großer Vorgänger in Berlin, wohin Spontini 1820 durch Friedrich Wilhelm III. als Hofkapellmeister berufen worden war, in steten Ehren gehalten wurde. Seine Tätigkeit sowohl wie die des jüngeren Jacques Halévy (geb. 1799) fällt in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der mit Boieldieu, Auber, Hérold und Jacob Meyerbeer die große französische Prunkoper zu internationaler Bedeutung gelangte.

Es ist eine auch in der Musikgeschichte häufig wiederkehrende Erscheinung, daß die großen Entwickelungsepochen der Kunst nicht durch einzelne, sondern durch mehrere gleichzeitige oder unmittelbar auf einander folgende Meister getragen werden, ein Genius am andern sich entzündet, dieser ergänzt, was jener seiner Naturanlage und Bestimmung nach unerfüllt lassen mußte. Wie schon in der großen niederländischen Musikperiode unmittelbar nach einander eine Reihe bedeutender Meister erstanden, so wirkten auch Palestrina und Lassus gleichzeitig; in der Entwickelung der dramatischen Musik sind Monteverdi, Carissimi, Cavalli, Scarlatti Glieder einer zusammenhängenden Kette; Rameau führte weiter, was Lully begonnen; Bach und Händel sind kaum getrennt zu denken, wenn man den ganzen Inhalt ihrer Zeit begreifen will. Und so beginnt auch mit Gluck für die deutsche Musik aufs Neue eine Epoche von so großartigem Überfluß an Produktion, daß sie von kaum einer andern in der gesamten Musikgeschichte übertroffen wird.

Glucks Oper, obwohl hinsichtlich ihres Gleichgewichts zwischen Wort und Ton und ihrem Wert als Musikdrama nach über der italienischen und französischen stehend, ließ doch noch Seiten des Musikalisch-Kunstmäßigen immer noch eine Steigerung zu. Hier war ein Schritt über Gluck hinaus nicht nur möglich, sondern, wenn sich die dramatische Tonkunst ihrem ganzen Umfange nach erfüllen sollte, auch notwendig, und derjenige, der ihn tat, **Wolfgang Amadeus Mozart,** folgte jenem auf dem Fuße.

Leben und Schaffen Mozarts sind Gegenstand so allseitiger Untersuchung und Darstellung geworden, von der gründlichsten Forschung an bis herab zum trivialen Tagesprodukt oberflächlichster Romanliteratur, daß hier neben den nötigsten biographischen Daten nur das, was zur allgemeinen Kennzeichnung seiner Stellung in der Musikgeschichte erforderlich scheint, gegeben zu werden braucht. Daher bedarf der Umstand, daß auf ihn und auf die folgenden, mit ihren Werken der Gegenwart näherstehenden Tonmeister hier weniger ausführlich eingegangen wird als auf ältere, weniger bekannte, kaum einer Rechtfertigung. Denn über jene sind einem jeden Leser überall zugängliche Schriften in genügender Anzahl vorhanden, während das Andenken dieser zum Teil erst wieder hergestellt werden oder ein Urteil über sie erst sich von neuem bilden soll. Unter Mozarts Lebensbeschreibungen behauptet Otto Jahns „W. A. Mozart“, 4 Bde., Leipzig 1856—59, 4. Auflage 1905—07, bearbeitet von H. Deiters, die erste Stelle durch seine allseitige Vollständigkeit sowohl der Lebensnachrichten als auch der ästhetischen Würdigung. Eine andere, namentlich von warmer obwohl höchst einseitiger und den Verfasser zur Ungerechtigkeit gegen andere Meister verleitender Verehrung Mozarts zeugende, sowie durch sinnvolle Bemerkungen im einzelnen anziehende Biographie hat Alexander Ulibischeff herausgegeben (Nouvelle Biographie de Mozart usw., Moskau 1843, deutsch von A. Schraishuon, Stuttgart 1847). G. N. v. Nissens

„Biographie W. A. Mozarts", Leipzig 1828, hat Interesse durch die darin mitgeteilten Briefe, ebenso das, was L. Nohl in seinen Arbeiten über Mozart beigebracht hat. Ein Verzeichnis der über Mozart speziell erschienenen und gelegentlich von ihm handelnden Schriften findet sich bei O. Fleischer, Mozart (1900). — Geboren ist Mozart am 27. Januar 1756 zu Salzburg, Unterricht empfing er von seinem Vater[1]), unter dessen Leitung er bereits 1762 seine Kunstreisen nach München, Wien, Paris, London, dem Haag und Amsterdam begann, überall als Wunderkind angestaunt. Sein erstes Werk (zwei Sonaten mit Violine) kam im Druck heraus als er erst sieben Jahre alt war, und seinen ersten Auftrag, eine Oper zu komponieren, erhielt er 1768 in Wien auf Wunsch des Kaisers. Es war eine dreiaktige Opera buffa *La finta semplice*, von Luigi Coltellini gedichtet; Mozart komponierte sie, ohne daß es zu einer Aufführung kam. Doch wurde bald darauf ein kleines deutsches Singspiel seiner Arbeit, *Bastien und Bastienne*, bei der Familie Mesmer gegeben, und am 7. Dezember 1768 dirigierte er eine von ihm zur Einweihung des neuen Waisenhauses komponierte Messe nebst Offertorium. Schon 1770 erscheint er im salzburgischen Hofkalender als Konzertmeister. Anfang 1769 war er inzwischen nach Verona, Mantua, Mailand (wo er einen Opernauftrag fürs nächste Jahr erhielt) und nach Parma gegangen. In Bologna empfing er vom Padre Martini ein Zeugnis und wurde später von der Accademia filarmonica nach abgelegter Prüfung als Mitglied aufgenommen. Darauf ging in Mailand seine Oper *Mitridate, rè di Ponto* am 26. Dezember 1770 mit ungeheurem, durch 20 Vorstellungen hindurch sich nicht verminderndem Beifall in Szene. Ein neuer Auftrag für den Karneval 1773 erfolgte; das Publikum nannte ihn den *Cavaliere filarmonico*, und die Accademia filarmonica zu Verona machte ihn am 5. Januar 1771 zu ihrem Mitgliede und Kapellmeister. Im nämlichen Jahre errang er zu Mailand mit der Serenate *Ascanio in Alba* einen Sieg über Hasses *Ruggiero* — „der Jüngling wird uns alle vergessen machen" soll Hasse selbst ausgerufen haben. Zur Einzugsfeier des neuen Erzbischofs von Salzburg, der sich, wie Jahn treffend bemerkt, „in der Geschichte der Musik eine traurige Berühmtheit durch die unwürdige Behandlung Mozarts gesichert hat", komponierte er eine allegorische Aktion des Metastasio, *Il sogno di Scipione* 1772, dann für Mailand *Lucio Silla* 1773, für München die Opera buffa *La finta giardiniera* 1775, und in demselben Jahre in Salzburg *Il rè pastore*. Nächst der Musik zum *König Thamos*, einem heroischen Drama von Gebler, und zur Oper *Zaide* von Schachtner folgte für München 1781 der vom Abbé Varesco gedichtete *Idomeneo*, in dem Mozart seinen eigenen Weg als Opernkomponist zu gehen anfing. Noch im selben Jahre begann er *Belmonte und Constanze (Die Entführung aus dem Serail)*, gab den erniedrigenden Dienst beim Erzbischof auf und wählte Wien zum dauernden Aufenthaltsort. Darauf folgte *Der Schauspieldirektor* 1786 (*L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* blieben Bruchstücke); am 1. Mai desselben

---

[1]) Leopold Mozart, geb. 1719 in Augsburg, gest. 1787 in Salzburg, seit 1743 Hofmusikus des Salzburger Erzbischofs Siegismund, später dessen Hofkomponist, Orchesterdirektor und 1762 Vizekapellmeister. Er war ein solider und gründlicher Musiker, tüchtiger Violinspieler, komponierte fleißig und legte auch in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule" einen achtbaren Beweis von Lehrtalent ab. Das Werk erschien zuerst 1756, erlebte verschiedene Auflagen, auch in französischer und holländischer Sprache, und hat lange seinen Wert behauptet. Kompositionen von ihm erschienen im Neudruck in Bd. XI, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (Seiffert).

Jahres wurde *Figaros Hochzeit,* von da Ponte nach dem Lustspiel des Beaumarchais „Le Mariage de Figaro“, zum erstenmal gegeben. *Don Giovanni,* ebenfalls von da Ponte gedichtet und von Mozart im Auftrage des Opernunternehmers Bondini für Prag komponiert, kam am 29. Oktober 1787 zum erstenmal auf die Bühne. Dann folgten *Cosi fan tutte* 1790, *La Clemenza di Tito* für die Krönungsfeier Leopolds II. zum König von Böhmen 1791, endlich *Die Zauberflöte,* die am 30. September 1791 zum erstenmale in Szene ging. Im Jahre 1787 war Mozart von Joseph II. zum Kammermusikus ernannt worden, und 1791 ließ er sich dem Kapellmeister Hofmann an S. Stephan adjungieren, um Anwartschaft auf seine Stelle zu haben. Doch starb er schon am 5. Dezember des Jahres 1791. Über seinen Charakter bleibt kaum etwas zu sagen übrig. Mozart ist so gut wie sprichwörtlich geworden durch seine naive Heiterkeit, harmlose Gutherzigkeit und ehrliche Offenheit, der jede Spur von Falschheit oder Neigung zur Intrigue fast dem Begriffe nach fremd war. Gehört er auch nicht unter die großartigsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte, so doch unter die liebens- und verehrungswürdigsten. Von Lebenslust beseelt und heiterer Geselligkeit zugetan, mag es nicht seine Sache gewesen sein, korrekt Haus zu halten und im Genuß der schönen Stunde auch an morgen zu denken und zu sparen. Gegen andere war er mitteilend, freigebig und hilfreich, ohne lange zu überlegen, daß er selbst nichts hatte. Auf seine Kunst übte sein zerstreuendes Leben nicht den geringsten Einfluß; man kennt seinen rastlosen Fleiß, der keinen Augenblick von der Sache abließ, und weiß, wie er auf Reisen im Wagen, beim Billardspielen, in Gesellschaften in seinem Hause und in Freundeskreisen unablässig arbeitete und zu schaffen fortfuhr, wobei er gern heitere Menschen um sich sah.

In Mozart erhebt sich die Universalität des älteren Musikertums noch einmal zu voller Höhe. Sein Schaffen umspannt sämtliche Gattungen und Formen der Musik seiner Zeit, kirchliche sowohl wie weltliche, und in der weltlichen Gruppe wiederum fehlt kaum eine einzige, vom gemütvollen Bauerntanz angefangen bis hin zur großen viersätzigen Symphonie und zur Oper, in der er nicht Unvergängliches niedergelegt hat. Es wäre müßig, entscheiden zu wollen, ob Mozart, der Dramatiker, Mozart, den großen Instrumentalkomponisten überflügelt oder in den Schatten gestellt habe; es steht fest, daß er in beiden Eigenschaften gleich starken Einfluß gewonnen und gleich starke Verehrung gefunden hat. Vielleicht, daß seine Stellung als Kirchenkomponist den meisten Schwankungen unterworfen war. Sein ergreifendes *Requiem,* das mehreren Generationen als das Idealwerk einer Totenmesse vorschwebte, hat im praktischen Musikleben der Gegenwart bereits an Boden verloren, und seine Messen, so reine und oft in Wahrheit himmlische Töne sie anschlagen, konnten sich als Jugendarbeiten des Meisters neben den großartigeren Exemplaren eines Bach und Beethoven nicht halten [1]). Von seiner übrigen Kirchen-

---

[1]) Durch Aloys Schmitt ist in neuerer Zeit die von ihm ergänzte C moll-Messe wieder bekannter geworden.

musik ist vieles, und zwar nicht nur das weltberühmte *Ave verum corpus,* wenigstens beim liturgischen Gebrauch noch am Leben. Mozarts Opern dagegen, mit der „Entführung" angefangen, bilden noch heute das unerschütterliche Fundament des internationalen Opernrepertoires. — Seine frühesten dramatischen Schöpfungen sind nicht besser und reifer als die Erstlingsprodukte aller großen Männer von jeher gewesen sind. Sie verraten ganz naturgemäß mehr Genie als geläuterten Kunstverstand, und wenn sie bei alledem wirklich Erstaunliches bieten, so tun sie das großenteils durch die Jugend ihres Schöpfers und die Seltenheit einer so frühen Reife. Daß Mozart, bevor er auf eigenen Füßen zu gehen begann, sich an italienische Muster anlehnte und bei Größen wie Hasse, Leonardo Vinci, Majo u. a. in die Schule ging[1]), ist ebenso natürlich; denn die in der italienischen Musik herrschende Art der Kunstempfindung war damals in ganz Deutschland heimisch und überdies bei allem Einseitigen doch noch lange nicht so verflacht wie später, nachdem Mozart das, was sie an innerer und allgemeinerer Kunstgeltung noch enthielt, für sich und seine Kunstreform in Beschlag genommen und den Italienern nur die Hefe übrig gelassen hatte. Selbst deutliche Spuren des französischen Singspiels (Duni, Grétry, Monsigny) zeigen sich in mehreren dem komischen Genre angehörenden Jugendwerken. Das Genie Glucks scheint erst später auf ihn eingewirkt zu haben *(Zauberflöte),* wogegen von entscheidender Bedeutung nicht zwar für die Art der dramatischen Gestaltung, wohl aber für den Stil im allgemeinen seine Bekanntschaft und Abhängigkeit von den Mannheimer Komponisten wurde. Mozarts Stil ist eine großartige Synthese italienischer und süddeutscher Elemente, empfangen, fortgebildet und zur Vollendung gebracht mit einem Kunstinstinkt, der unfehlbar und überall das Richtige und Schöne traf. Mit ausgesprochenen, scharf zu formulierenden Reformgedanken wie Gluck hat sich Mozart nie getragen, obwohl er, wie seine Briefe beweisen, kaum minder klar und bewußt alle Vorgänge und Veränderungen des musikalischen Lebens verfolgte und kritisierte. Gluck, der den Gesang zugunsten der dramatischen Deklamation fast aufs äußerste einschränkte, war ein viel entschiedenerer Gegner der italienischen Oper als Mozart, während dieser ihr tatsächlich weit gefährlicher wurde, weil er

---

[1]) Vgl. Fr. Chrysander, Mozarts Jugendopern, Allgem. musikal. Zeitung 1878 und 1882; H. Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper, Jahrbuch Peters für 1905.

neben seinen eigenen zugleich alle Vorzüge der Italiener besaß und geltend machte. Während er dem Gesange das ausgedehnteste Recht widerfahren ließ, bildete er zugleich alles, was Wahrheit und Energie des Ausdrucks, Schärfe der Charakterzeichnung, überhaupt die dramatische Verlebendigung des Stoffes betraf, zu einer mindestens ebensolchen Stärke und Vollkommenheit heraus wie Gluck. In der Konsequenz der musikalischen Durchführung und Ausgestaltung der Charaktere ist er entschieden noch über Gluck hinausgelangt, was ihm gerade dadurch möglich wurde, daß er der Musik und dem Gesange ihre ganze Macht zu entfalten gestattete. Indem er die Tonformen nicht so einengte und von den einzelnen Bewegungen des Textes abhängig machte, konnte er seine Charaktere und szenischen Schilderungen in alle Einzelheiten hinein mit größerer Freiheit musikalisch durchbilden. Sie mußten dabei um so plastischer und anschaulicher werden, als Mozart in wunderbarem Umfange die Gabe besaß, trotz feinster Detailmalerei niemals das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Von den Italienern lernte er den Gesang schätzen und so meisterhaft behandeln, wie seit Händel und Hasse und den Glanzzeiten der italienischen Oper bis auf lange Zeit kein zweiter deutscher oder italienischer Komponist, — ihm aber die Alleinherrschaft einzuräumen, fiel ihm nicht ein. Einzelne Fälle ungerechnet, wo er dieser oder jener Eigentümlichkeit eines Sängers nachgab, ist seine Melodie immer die ursprünglich naturwahre und unwillkürliche Sprache der Leidenschaft. Auch das französische Grundprinzip der möglichst prägnanten Deklamation, namentlich in seiner edleren Modifikation bei Gluck, ist keineswegs ohne Eindruck bei ihm vorübergegangen — aber nur sofern es ihn zum Streben nach ähnlicher Bestimmtheit in der musikalischen Rhetorik anregte. Jedes Saatkorn, das er entlehnte, wurde durch seinen eigen gearteten Genius befruchtet und brachte auf seinem Acker andere Produkte als auf dem heimischen Boden. Als Deutschen kennzeichnen ihn die Wärme, die tiefe Innigkeit und gesunde, ungeschminkte Einfachheit seiner Empfindung; das stets liebevolle Sichversenken in den Gegenstand der Darstellung, ferner die in alle Einzelheiten hinein sorgfältige, gediegene, von tiefernstem Erfassen der Aufgabe und höchster Schätzung der Kunst zeugende Arbeit; seine von aller nationalen und subjektiven Selbstsucht freie Objektivität in der Hingabe an den Stoff, verbunden mit unablässigem Streben nach Allgemeingültigkeit in Empfindung und Ausdruck. Gerade das deutsche Element in Mozart befähigte ihn, sich zu

jener Höhe der Kunstfreiheit zu erheben, die nicht innerhalb des rein Nationalen sich abzuschließen, nicht spezifisch französisch, italienisch oder deutsch zu sein und zu bleiben strebt, sondern nur die möglichste Annäherung an das Ideal in seiner menschlichen Allgemeingültigkeit im Auge hat. Daher nimmt er keinen Anstand, auch die Empfindungs- und Denkungsart anderer Völker zu berücksichtigen und von ihnen Mittel und Wege zur Erreichung des Ziels zu erlernen. Dieses Streben nach einer die Schranken der Nationalität hinter sich lassenden objektiven Wahrheit und Allgemeingültigkeit im Schaffen ist ein Punkt, in dem sich Mozart sehr nahe mit Händel berührt.

Diejenige Oper, bei deren Komposition Mozart den Weg zum Gipfel der dramatischen Musik bereits erkannt und zum Teil auch schon zu betreten angefangen hat, war *Idomeneo.* Ungeachtet ihrer reichen Fülle von Schönheiten ist sie jedoch so gut wie vom Schauplatze verschwunden, weil es ihr im Verhältnis zu den späteren Werken an der rechten Harmonie und Stileinheit gebricht. Gerade hierdurch aber ist sie bezeichnend für Mozarts Bestrebungen. Sie zeigt, deutlich nebeneinander stehend, die Bildungselemente, die er aus der italienischen und Gluckschen Oper in sich aufnahm. Daneben machen sich bereits eigene, gereiftere Kunsterfahrungen geltend, und eine Anzahl Stücke bezeichnen eine dritte Richtung, in welcher Mozart bereits er selbst und Der ist, den wir nachher im *Figaro, Don Juan* und in der *Zauberflöte* als größten Meister der dramatischen Tonkunst seiner Zeit bewundern. Keiner hat höchste Energie und klarste Bestimmtheit des Ausdrucks in vollkommenerem Maße als Mozart mit der reichsten und blühendsten Melodik zu vereinigen vermocht. Seine Charaktere sind unmittelbar musikalisch erzeugt; sie fühlen, denken und handeln in Tönen; die Musik ist ihnen natürliches Organ und angeborene Sprache. Jede seiner Personen tritt uns mit merkwürdiger Lebenswahrheit entgegen und behauptet ihre Individualität, in allen Lagen, Situationen und in allem Wechsel der Leidenschaft immer sie selbst und sich treu bleibend. Und dies nicht nur in Rezitativen und Arien, sondern auch in den großartigen Ensembles und Finales, — ja hier, in der szenischen und Ensemblekunst hat Mozart wohl keinen einzigen Meister über sich. Auch in den kompliziertesten Verflechtungen der Stimmen behaupten die Charaktere ihre individuellen Eigentümlichkeiten mit wunderbarer Konsequenz und drücken ihre Empfindungen so aus, wie sie es in dieser oder jener Lage müssen und gar nicht anders

können. Stimmen, die ausschließlich harmonische Füllungen sind, kennt Mozart in seinen Opernensembles nicht. Daher sind sie überall wahre Lebensbilder, in denen nicht bloß was an sich schon harmoniert, sondern auch die widerstreitendsten Gefühle, die verschiedenartigsten Interessen und Absichten, die mannigfaltigsten Nuancen der Charaktere in eine immer kunstmäßig vollkommene Einheit zusammenfließen. Freilich besaß Mozart neben dem Genie auch die nötige Herrschaft über die technischen Mittel; hierin schließt er sich den besten Meistern der älteren Schule würdig an, und von seinen Zeitgenossen und nächsten Nachkommen hat keiner ihn an Freiheit in Handhabung des Kontrapunkts übertroffen. Beispiele anzuführen wäre überflüssig, da seine Opern voll sind von allbekannten Meisterstücken dieser Art. Bewundernswert ist ferner die symphonisch durchgebildete Begleitung des Orchesters, in der die Instrumente zu den feinsten Organen der Seele geworden sind, um die ganze Fülle der Empfindungen, die der Gesang allein ihrem vollen Umfange nach nicht aussprechen kann, zur Anschauung zu bringen und mit ihrem Reichtum an Farben und Bewegungen der Szenerie zu lebendigster Gegenwart werden zu lassen. Für alle Situationen und Erscheinungen, von den Schrecken der Geisterwelt und den drohenden Verkündigungen des Gerichts an bis zum lichten Zauberreich der Phantasie und den wonnevollen Schauern der Sommernacht weiß er seine Farbentöne aufs wunderbar Treffendste zu stimmen, und alle seine Charaktere und die ganze Skala ihrer Empfindungen und Leidenschaften werden vom Orchester kaum minder lebendig und wahr gezeichnet wie durch den Gesang selbst: der große Symphoniker arbeitete dem Opernmeister vortrefflich in die Hände. Und noch in einem Punkte steht Mozart den größten Meistern aller Zeiten gleich: Er erreichte alle seine Absichten durch die edelsten und einfachsten Mittel. Er vergreift sich nie in ihrer Wahl. Wo neuere Komponisten Himmel und Hölle aufregen, um uns glauben zu machen, das Wenige, was sie uns zu sagen haben, sei Viel, da weiß er durch charakteristische Schönheit des Gesangs, durch wenige Meisterzüge in der Rhythmik und Bewegung, durch maßvoll verwendete, daher um so wirksamere Modulation und Ausweichung, durch sparsam und deshalb mit um so mehr Effekt aufgesetzte Farbennuancen Sinne und Gedanken des Hörers für sich zu gewinnen. In welchen Regionen des Tragischen oder Leidenschaftlichen, des Komischen oder Anmutigen, des grauenvoll Dämonischen oder lichter Seelenheiterkeit er sich auch bewegen möge,

die Grenzlinie des Schönen und Naturgemäßen ist nie überschritten. Sein feines und unfehlbares Kunstgefühl ließ sich gar nicht nahe kommen, was Wahrheit und Reinheit seiner Gestaltung irgendwie hätte trüben können. Daher konnte er auch solche Texte zur Komposition wählen, die an sich nicht auf gleicher Höhe mit seiner musikalischen Kunst standen: er veredelte und vertiefte sie alle und vermochte aus kleinlichem, äußerlichem Intriguenspiel Szenen von herzerquickender Frische und Poesie zu schaffen. Was wäre der *Don Juan* des da Ponte oder die *Zauberflöte* des Schikaneder ohne die vergoldenden Töne Mozarts?

Wie schon bemerkt, stand Mozart als Schöpfer ernster Opern, namentlich in seiner ersten Periode, unter dem Zeichen der zeitgenössischen italienischen Oper. Das zeigt sich in gewissen Anklängen und in der skrupellosen Herübernahme mancher ihrer Stileigenheiten. Später freilich hat sich das Verhältnis gewendet, und die seinigen wurden zur Quelle der Anregung und unmittelbaren Befruchtung [1]). Jedenfalls ist es nicht verwunderlich, daß man in der zeitgenössischen Opernliteratur vielfach auf Werke stößt, die mit denen Mozarts äußerlich aufs engste verwandt und nur dadurch von ihnen unterschieden sind, daß sie dessen unvergleichlichen Tiefblick in den Charakter der Situationen und Handelnden vermissen lassen. Manche der mit und neben ihm schreibenden Meister stehen in einem näheren Verhältnis zu Gluck und den Franzosen, ohne ihr Italienertum deshalb ganz aufzugeben. Alle, selbst die an Erfindung minder reichen, verfügen über eine imponierende Herrschaft über das Technische. Sie wissen sich mit außergewöhnlichen Situationen schnell abzufinden, kommen bei schwierigen Ensembles, etwa zusammenfassenden Finales, selten in Verlegenheit und wissen aufs genaueste mit der Singstimme umzugehen, — Eigenschaften, die sich die italienischen Maestri in der strengen Schule der lebendigen Praxis auch jetzt noch spielend erwarben. Unerschöpflich ist auch noch immer der Born, aus dem ihre Melodien flossen, diese Melodien von südlichem Feuer, süßem Wohllaut und unbezwinglicher Anmut. Ja wenn es eine Periode gegeben hat, die den Zauber des gesangvoll Melodischen bis zur letzten Konsequenz ausgekostet und dargeboten hat, so muß diese genannt werden, deren Kind Mozart und seine Zeit war.

Je näher man der Jahrhundertwende tritt, um so gefahr-

---

[1]) Siehe den oben S. 723, Anm. 1 genannten Aufsatz von H. Kretzschmar.

bringender wurde aber diese übermäßige Bevorzugung des Melodischen in der italienischen Oper. Es erscheinen zahllose Arien, die nur der Melodie wegen da sind: in trivialen Tanz- und Marschrhythmen, entweder dürftig oder übermäßig prunkvoll begleitet, überhäuft mit Koloraturen und unpassenden Rouladen, mithin sinnlos an der Stelle, wo sie stehen. Die Worte wurden oft überflüssig, sodaß noch um 1820 italienische Violinspieler ihrem gänzlich erschöpften Kammermusikrepertoire mit gegeigten Opernarien aufhelfen konnten. Dennoch glaubte man in Italien fest, nunmehr moderne Ebenbilder der griechischen Tragödie zu besitzen, verglich Cimarosa mit Cervantes, Salieri mit Schiller, Paisiello mit Goethe, und ließ sich zu mehr oder weniger tiefdringenden ästhetischen oder historischen Abhandlungen anregen[1]). Noch einige Jahrzehnte dauerte dieser schöne Traum, dann hat er zerrinnen müssen. — Es bleibt noch übrig, einige markante Namen zu nennen, die in dieser glücklichen Zeit unter italienischem Himmel schufen und als Zeitgenossen Mozarts nicht selten zu dessen Rivalen gestempelt wurden. Als solcher kam z. B. **Giuseppe Sarti** (1729—1802) in Frage, dessen beide Hauptopern ernster Richtung *Giulio Sabino* (1781 in Venedig) und *Armida* (1786 in Petersburg) schöne, gehaltvolle Musik besitzen, und dessen Opera buffa *Fra due litiganti il terzo gode* 1780 (im Deutschen *Im Trüben ist gut fischen*) den Rundgang über alle Bühnen machte, sogar von Mozart im *Don Juan* (2. Finale) mit Worten und Noten zitiert wird. Ferner ist Giov. Paisiello hier nochmals zu nennen (S. 431, 476); dann **Pasquale Anfossi** (1727 bis 1797) mit *La Clemenza di Tito* (1792) und den erfolgreichen „Dramme giocose“ *La finta giardiniera* 1774 und *Il geloso al cimento* 1775, in denen den Fernerstehenden eine ganze Anzahl Mozartscher Wendungen überraschen; **Domenico Cimarosa** (1749 bis 1801), der gefeiertste Komponist von Opere buffe neben Mozart und ehemals von der Kritik kurzsichtigerweise ihm nebengeordnet. An seiner reizenden Oper *Matrimonio segreto* (*Heimliche Ehe*) vom Jahre 1792 für Wien, die noch heute auf der Bühne lebt, mag man ersehen, welch starkes Talent für das Komische und gefällig Melodische ihm gegeben war, und wie beträchtlich dennoch der Unterschied zwischen ihm und dem Meister der *Hochzeit Figaros* ist. Unter seinen ernsten Opern stand *Gli Orazii ed i Curiazii* (1794) obenan. Vincenzo Martin aus Valencia (1754—1810) war um

---

[1]) z. B. Arteaga, Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, 1785; A. Planelli, Dell' Opera in musica, 1772; V. Manfredini, Difesa della musica moderna, 1788.

1790 mit seiner *Cosa rara* (1787) in Italien und Deutschland in aller Munde und wurde von Mozart dahin kritisiert, daß vieles in seinen Sachen zwar hübsch sei, sie in zehn Jahren aber von niemand mehr beachtet werden würden, womit er Recht behielt. Giuseppe Gazzaniga (1743—1818; s. oben S. 476), Niccolo Antonio Zingarelli (1752—1837), Vincenzo Rhigini (1756 bis 1812; seit 1793 Kapellmeister an der Berliner Hofoper), Ferdinand Paër (1771—1839), Simon Mayr (1763—1845), die den internationalen, inzwischen auch in Rußland bekannt gewordenen Ruf der italienischen Oper verbreiteten, führen bereits ins 19. Jahrhundert hinüber. Größeren Einfluß erlangte Simon Mayr (ein geborener Bayer, gestorben als Kirchenkapellmeister in Bergamo), insofern er, wie neuere Forschungen ergeben haben [1]), eine Verbindung der italienischen Oper mit der gleichzeitigen französischen Großen Oper anstrebte und dabei im Bemühen, möglichst starke, sinnanreizende Orchestereffekte zu erzielen (unter Voranstellung der Blechbläser und des Schlagzeugs), ein Vorgänger der Berlioz und Meyerbeer wurde. Auch in seinem Schaffen nehmen komische Opern („Farse") eine Hauptstellung ein, doch drangen sie nicht, wie seine ernsten Opern z. B. *Ginevra di Scozia* 1801, *Adelaisia* 1807, ins Ausland. Im Jahre 1792 wurde Giacomo Rossini zu Pesaro geboren, der genialste und originellste Vertreter der jüngeren italienischen Oper. Von allen ernster Denkenden, die an die Oper höhere Forderungen im dramatischen Sinne stellten, mit Recht hart angefochten, bezauberte er durch seinen namenlosen Reichtum an schöner, lebensfrischer, feuriger und gesangreicher Melodie und seinen sprudelnden Humor, der sein Meisterwerk im Komischen, den *Barbier von Sevilla* (1816 für Rom), so leicht nicht veralten lassen wird.

---

[1]) H. Kretzschmar, Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs, Peters-Jahrbuch für 1904. — L. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, I (1907).

XX

Haydn und die Wiener Instrumentalmusik — Am Ende des 18. Jahrhunderts

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stand das europäische Musikleben, soweit die ernste und komische Oper in Betracht kommt, noch völlig unter der Herrschaft Italiens und Frankreichs. Obwohl in Gluck und Mozart Meister lebten, die innerhalb beider Gattungen das Deutschtum bereits unmerklich zu verbreiten begannen, erlangte die spezifisch deutsche Oper doch nur Verbreitung im Lande selbst. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik trat Frankreich völlig zurück, während Italien auch hier mächtig war und den katholischen Haupt- und Residenzstädten Deutschlands nach wie vor das meiste Aufführungsmaterial lieferte. Was Deutschlands große Kantoren und Organisten an gottesdienstlicher Musik geschaffen, war ganz von selbst an den Bereich protestantischer Bekennerschaft gebunden. Um so bedeutsamer wurde die Rolle, die Deutschland in der nächsten Zukunft in der Instrumentalmusik, vornehmlich in der Orchester- und Kammermusik, zu spielen berufen war. Die ersten Anzeichen dafür, daß das Ausland seine Produktion darin als vorbildlich betrachtete, gaben sich etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts kund, als die Trios und Orchestersinfonien der „Mannheimer Schule" nach Paris kamen und dort Begeisterung und Nachahmung hervorriefen. Stamitz und seine Gesinnungsgenossen (S. 591 ff.) wurden in französischen Landen bald ebenso populär wie im südlichen Deutschland und in England, wo Johann Christian Bach und Abel für den neuen Stil eintraten. Italien freilich verschloß sich ihnen zunächst noch, zum Teil wohl, weil sein weltliches Konzertleben minder ausgebildet war als das Deutschlands und Frankreichs, zum Teil aber vielleicht auch, weil die neue Sinfoniemusik mit einer dort noch nicht in gleicher Weise üblichen und vervollkommneten Orchesterschulung (S. 594) rechnete.

Überdies besaß es selbst — vornehmlich für kirchliche Zwecke (Messenvorspiele, Gradualmusiken) — eine reiche Sinfonieliteratur, von der abzugehen zunächst kein Grund vorlag. Da schrieben Giov. Batt. Sammartini, Lampugnani, Locatelli, Fel. Giardini, Rinaldo da Capua, Dom. dall'Oglio, Tartini, Pugnani, Boccherini, die Mitglieder der Mailänder Komponistenfamilie der Piantanida und andere, Männer, die alle den um die Mitte des Jahrhunderts einsetzenden Wandel im Stil miterlebt und auf ihre Weise, mehr oder weniger fortschrittlich, mit dem einheimischen Begriff Sinfonie (als Opernsinfonie) in Einklang gebracht hatten. Der internationale Ruf mancher dieser Künstler (Locatelli, Tartini, Pugnani, Sammartini) und ihre gewählte, melodische, empfindsame Tonsprache erschlossen ihren Sinfonien zeitweise auch in Deutschland und Frankreich einen Hörerkreis. Größere geschichtliche Bedeutung erlangten von den Genannten als Sinfoniekomponisten Luigi Boccherini und **Giov. Battista Sammartini** (1704—1774; Kirchenkapellmeister in Mailand), letzterer insofern, als er eine Zeitlang Lehrer Glucks war und als Komponist zahlreicher (handschriftlich erhaltener) Sinfonien über seine Heimat hinaus Ruf genoß. Nach welcher Richtung hin diese Sinfonien Sammartinis Anregungen ausgestreut haben, ist bis jetzt noch nicht einwandfrei festgestellt; daß überhaupt solche ausgingen, ist sicher. Rein musikalisch genommen stehen sie trotz vielseitiger melodischer Erfindung auf nicht sonderlich hohem Niveau; dagegen beweisen sie ein außerordentliches Geschick in der Anordnung des Stoffes (Aufstellung von Gesangsthemen), in der Durchführung und Verteilung des thematischen Materials an verschiedene Instrumente und im Verarbeiten kleiner, höchst beweglicher, munterer Motive [1]). Wenn der als Erfinder turmhoch über ihm stehende Haydn, der, als man Sammartini als sein Vorbild ausspielte, sich entrüstet dieser Annahme widersetzte, etwas von dem Italiener hat lernen können, so war es vielleicht gerade diese außerordentliche Regsamkeit und lebendige Führung der Stimmen, der man vorher weder bei Tartini noch bei den viel großzügiger entwerfenden Mannheimern begegnet. Dazu kommt das Vorhandensein damals modern empfundener Stilwendungen aller Art und kleiner technischer Kunstgriffe, mit denen

---

[1]) Die ungewöhnlich lebhafte, oft virtuose Führung der Violinen scheint abermals (s. oben S. 577) darauf hinzuweisen, daß der Einfluß der von Turin aus wirkenden, von Giov. Batt. Somis gegründeten piemontesischen Geigerschule auch auf die Sinfonie nicht unterschätzt werden darf.

Sammartini recht wohl seinen Zeitgenossen Eindruck machen mochte. Der sehr viel jüngere **Luigi Boccherini**, der 1743 in Lucca geboren war und 1805 in Madrid starb, wuchs bereits unter dem Einfluß der von Mannheim und Paris ausgehenden Stilbewegung auf. Seine Melodik ist kantabler als die Sammartinis, schwellender, großzügiger, die Arbeit sorgfältiger, interessanter, und in der Erfindung drückt sich Geist und Originalität aus: wir haben Musik vor uns, die noch heute nicht ganz zur toten gehört oder gehören sollte. Seine Stärke lag weniger in der großen Sinfonie als in der Kammermusik, deren Repertoir er mit mehr als 100 Streichquintetten, fast 100 Streichquartetten, vielen Trios, Sextetten, Klavierquintetten usw. bereicherte, — ehemals ebenso häufig und gern gehörten wie fleißig gedruckten und nachgedruckten Werken, die gegenüber dem auch in der Liebenswürdigkeit noch immer männlichen Haydn einen mehr weiblichen, oft sogar kokett schmachtenden Zug tragen und als Ganzes echte Vertreter des italienisch stilisierten Musik-Rokoko sind. Boccherini nahm von 1769 an dauernden Aufenthalt in Madrid, erhielt aber 1787 von Friedrich Wilhelm II. von Preußen den Titel eines Hofkomponisten und schrieb nun in dieser Eigenschaft eine Reihe von Kompositionen für den Monarchen, insbesondere für Violoncell, das Boccherini virtuos, der König wenigstens leidlich spielte.

Neben der großen Orchestersinfonie entwickelten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die einzelnen Gattungen der Kammermusik weiter, und zwar im engen Anschluß an die nun immer geschlossener und einheitlicher auftretende neuere „Sonatenform" mit zwei gegensätzlichen Themen in den Ecksätzen, wie sie im Laufe mehrerer Jahrzehnte unter den Händen verschiedener Meister herangebildet worden war.

Diese von jetzt an viersätzige zyklische Form, die in der Sonate, Sinfonie, im Trio, Quartett usw. den Grundzügen nach ganz dieselbe ist, ließ schon sehr bald alle anderen mehrsätzigen Formen an sinnvoller Einrichtung und Fähigkeit, den reichsten und mannigfaltigsten Inhalt in sich aufzunehmen, hinter sich zurück. Der erste Satz bildet in seiner groß ausgebauten Form die feste Grundlage, auf der die ganze fernere ideelle und formelle Entfaltung des Tonwerkes ruht. Das Adagio beschwichtigt die im ersten Satz erregten Empfindungen und Leidenschaften, befähigt sie dadurch zu fernerer und womöglich noch stärkerer Erhebung, oder führt sie durch Schmerz, Trauer oder Versenkung in sanftere Stimmungen zur Abklärung. Im dritten Satze, namentlich in seiner späteren Gestalt unter Beethoven als *Scherzo*, treiben Witz und Laune ihr heiteres Spiel mit den Gefühlen, erhellen trübe Stimmungen oder steigern einen bereits lebhaften Empfindungszustand noch höher; oder es waltet in ihm das versöhnende Element des Humors, tief gefühlvoller Ernst in scherzhaftem Gewande, jene Mischung von Heiterkeit und Wehmut, welche die Leiden-

schaften mildert und den Schmerz beruhigt. Ist der erste Satz kräftig und feurig bewegt, so wird das Gefühl nach einiger Zeit für die sanften Stimmungen eines *Adagio* desto empfänglicher sein, durch das Scherzo dann von neuem erweckt werden, um im letzten Satze vielleicht noch eine Steigerung im Vergleich zum ersten zu erfahren. Es kann aber auch auf einen leidenschaftlich erregten ersten Satz ein *Scherzo* folgen, das durch Heiterkeit, Humor und anmutigen Frohsinn die Seele milderen Gefühlen im *Adagio* zugänglicher macht und sie im Finale eine beruhigte Haltung gewinnen läßt. So stehen die Sätze in einem schönen innern Verhältnis von Hebung und Senkung, Anspannung und Beruhigung, Einheit und Kontrast. Wie der einzelne Satz an sich etwas nur Unvollständiges ist, so auch das ganze übrige Werk ohne diesen Satz; denn jeder folgende Satz hat zu erledigen, was der voraufgehende aus Gründen der Einheit der Kunstform im einzelnen unerledigt lassen mußte, indem er eine andere, die voraufgehende beleuchtende und erfüllende Wendung des Seelenzustandes und der Tonbildung veranschaulicht.

Haben wir nun mit der Teilung der zyklischen Formen in verschiedene Sätze die größere Gruppierung des Gesamtinhalts, so ist wiederum die innere Gliederung eines jeden dieser Sätze eine derartige, daß sie bei aller Einheitlichkeit doch einem mannigfaltigen Inhalt zur Aufnahme dienen können. Nicht nur einem einzigen Tongedanken wird in alle Einzelheiten hinein eine umfassende Auslegung zuteil werden, sondern es können auch mehr oder weniger starke, zur Erhellung dienende Kontraste aus ihm heraus und ihm gegenüber treten. Durch Einheit und Gegensatz, Hebung und Senkung der Tonbewegung, durch das Wechselspiel der dynamischen Kräfte und des Kolorits usw. kann der einzelne Moment dem Gefühl des Hörers mit solcher Anschaulichkeit vergegenwärtigt werden, daß auch der Zusammenhang und die das ganze Werk beherrschende Grundidee ihm nicht unklar bleiben wird, wenn auch noch so viel der Mittätigkeit seiner eigenen Phantasie und Vorstellung anheimgegeben bleibt. Bei aller Einhaltung der einmal angenommenen Formumrisse wird es dem Komponisten doch möglich, die ganze Tonbewegung innerhalb eines Satzes so zu lenken, daß die entweder ganz abschließende oder zeitweilig sich beruhigende und dann wieder aufs neue und höher als vordem sich erhebende Bewegung des nächsten Satzes mit innerer Notwendigkeit hervorgerufen wird. So ist für die Logik des künstlerisch gebildeten Gefühls ein Zusammenhang der einzelnen Sätze tatsächlich ermöglicht, und wir empfinden den Mangel eines solchen als einen Fehler, den man schwerer als irgend einen andern zu übersehen vermag.

Die älteste ausgeprägte Kammermusikgattung, das Trio, verändert ihren ursprünglichen Charakter insofern, als sich dessen Besetzung nicht mehr wie früher (S. 572) auf zwei Violinen (bzw. Flöten oder Oboen) mit akkompagnierendem Klavier beschränkt, sondern variiert. Es erscheint als Streichtrio ohne Klavier (Violine, Viola, Violoncell) oder als Klaviertrio (Klavier, Violine, Violoncell), wobei das Klavier nicht mehr als Generalbaßinstrument auftritt, sondern selbständig, gleichsam konzertierend, ja oft dominierend geführt ist. Neben dem Trio ersteht als die vielleicht bedeutendste Form der klassischen Kammermusik das Quartett, insbesondere

als Streichquartett. Mit seinen Wurzeln reicht es ebenfalls weit ins 17. Jahrhundert hinein, doch empfängt es seinen wahren Charakter, der in einer idealen Verbindung von zwei Violinen, Viola und Violoncell zwecks Aussprache intimster Seelenregungen besteht, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Denn von jetzt an ist keine der Stimmen der andern mehr untergeordnet, wie früher etwa die Viola als bloß ausfüllendes Instrument gegenüber den beiden Violinen, sondern alle sprechen mit gemeinsamer Hingabe und gemeinsamer Ausdruckskraft, — selbst das Violoncell, dessen Part sich weit von den ehemaligen Generalbaßschritten entfernt. Kaum eine zweite Kammermusikform bot von jetzt an mehr Möglichkeiten, unter Verzicht auf bloß verstärkende oder füllende Stimmen den vierstimmigen Satz zur höchsten Reinheit abzuklären und jedes einzelne der Instrumente seinem Charakter gemäß als Träger subjektivsten Empfindungsgehalts an der Gesamtwirkung teilnehmen zu lassen. Die Größe unserer klassischen Meister Mozart, Haydn, Beethoven zeigt sich daher nicht am geringsten in ihren überragenden Leistungen im Streichquartett. Gesellt sich zum Streichtrio ein obligates Klavier, so entsteht die verbreitetste Form des Klavierquartetts. Seine Absicht und seine Wirkung ist eine andere als die des Streichquartetts, denn mit dem Klavierklang tritt ein Element hinzu, das sich von vornherein zum Streicherklang in Gegensatz stellt: es kommt jetzt kein gleichartiger, sondern ein gemischter Gesamtklang zustande. Gerade dieser Gegensatz aber schließt einen neuen Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten auf und vermag um so mehr zu eigenartigen Kombinationen anzuregen, als es dem Komponisten freisteht, das Klavier einmal begleitend, das andere Mal solistisch hervortretend, das dritte Mal thematisch mit den Streichern verbunden zu halten. Schon Couperin und Rameau (S. 620 f.) hatten mehrere dieser Möglichkeiten im Reiche des Klaviertrios entdeckt. Sehr bald kommen andere und befestigen die Stellung des Klaviers im Trio- und Quartettsatze. Die musikgeschichtliche Stellung des in Schlesien geborenen, 1767 in Paris gestorbenen Johann Schobert wird neuerdings gerade dadurch als wichtig betont, daß er einer der ersten gewesen, dessen Schaffen der Kammermusik mit obligatem Klavier zugewandt war[1]). Johann Christian Bach, K. F. Abel, Giuseppe

[1]) H. Riemann, Musiklexikon, 7. Aufl. Nachgewiesen sind dort von Schobert: Sonaten für Klavier allein, Trios für Klavier, Violine und Violoncello, Quartette für Klavier, 2 Violinen und Violoncello, „Sinfonien" für Klavier, Violine und 2 Hörner, 6 Klavierkonzerte. — Eine Auswahl davon gab Riemann in Bd. 39 der Denkm. deutscher Tonkunst heraus.

und Tommaso Giordani, Wagenseil und andere folgten. Die Art, wie das Klavier dabei behandelt wird, nämlich stark solistisch, macht wahrscheinlich, daß die Gattung der Klaviertrios, -quartetts, -quintetts letzten Endes mit dem Klavierkonzert zusammenhängt, dessen Begleitung man auf ein kleines solistisches Ensemble reduzierte. In den Kreisen Wiener Klavierkomponisten um 1770 (Wagenseil, Haydn, A. Steffan) nannte man dergleichen konzertierende Klaviersoli mit Trio- oder Quartettbegleitung kurz „Divertimenti". — Die Gattung des Quintetts, sowohl als Streich- wie als Klavierquintett, hängt unmittelbar mit der des Quartetts gleicher Fassung zusammen. Erweitert sich die Zahl der Spielenden über fünf hinaus, so pflegt das Klavier zu fehlen, da es das Hervortreten der einzelnen Instrumente hindern würde. Sextett, Septett, Oktett und Nonett haben sich selbstverständlich niemals an eine bestimmte Besetzungsart gebunden. Sie ziehen außer einem Grundstock von Streichern mit Vorliebe auch Blasinstrumente mit heran, die, je nach den Absichten des Komponisten, auch schon in den kleineren Formen mit schöner Wirkung zu beschäftigen waren. Und daß auch Sextette, Septette, Oktette von Bläsern ganz allein bestritten wurden, bedarf ebensowenig der Erwähnung.

Die Kammermusikliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus ist überreich an allen diesen Formen und Arten; und überreich war auch die Fülle der Gelegenheiten, bei denen sie zur Aufführung kamen. Süddeutschland und Österreich standen in der Pflege voran. Man schrieb nicht nur für die wirkliche „Kammer", den Salon und das häusliche Konzert, sondern für ungezählte gesellige Anlässe: Serenaden, wenn es galt, eine Standesperson oder ein Hochzeitspaar zu ehren, Cassationen, wenn Studenten „gassatim" zur Liebsten gingen, Divertimenti, wenn sich eine Jagdgesellschaft zum Picknick versammelte oder sonst zu belustigen gedachte usw. Oft kehrt man geradezu zur Suite zurück oder verschmilzt Elemente dieser mit Elementen der Sinfonie, wie z. B. Mozart in der Hochzeitsserenade für Elise Haffner (1776), wo sogar das Violinkonzert charaktervolle Sätze hinzugeliefert hat. Man stellt die reizvollsten Mischungen von Blas- und Streicherklang zusammen, bringt Anspielungen auf Gassenhauer, Volkslieder, Ereignisse, Naturstimmungen hinein, schreibt absichtlich falsch klingende Noten dazwischen oder reizt, wie es Haydn und Mozart so oft getan, mit andern geistreichen musikalischen Spässen die Kenner zum Lachen. Da in dieser Zeit die Melodie Trumpf über alles war,

so hatten gerade die Bläser damals goldene Tage, nicht zuletzt die Klarinetten und Hörner, die von jetzt an in immer größerer Zahl bedeutende Virtuosen stellten. War man wieder in den Salon zurückgekehrt, so mochte wohl hier und da auch ein sog. *Quatuor* oder *Quintuor concertant* gehört werden, Stücke, die sich des strengen Quartett- und Quintettsatzes entschlugen und dafür abwechselnd das eine oder andere Instrument mit brillanten Soli heraustreten liessen: eine Zwittergattung, die sich bis ins 19. Jahrhundert gehalten hat und sogar in die Sinfonie (Symphonie concertante) übersprang[1]).

In diesen Jahrzehnten geselliger Lebensfreude, reichster Fülle an musikalischen Formen und Techniken und nie erschöpften Reichtums an tüchtigen, gebildeten Musikern schrieben in Wien und Umgebung Dittersdorf, Boccherini, Wagenseil, Pleyel, Starzer, Vanhal, Hoffmann, Hofmeister, Pichl, Haydn und ungezählte andere. Ihnen allen ist **Joseph Haydn** zuvorgekommen, indem er über seine Zeit und seinen Wirkungskreis hinaus Werke geschaffen, deren beglückender Zauber noch heute, nach mehr als fünf Generationen, spürbar ist.

Haydn wurde am 31. März 1732 im niederösterreichischen Dorfe Rohrau geboren. Sein Vater, „von Natur aus großer Liebhaber in der Musik", ließ ihn durch einen Schulmeister in der Nähe des Heimatsortes heranbilden, sandte ihn aber schon 1740 auf Empfehlung des Wiener Hofkapellmeisters Reutter als Chorknabe an St. Stephan nach Wien, wo der Knabe in anregender, jedoch nicht immer erfreulicher Umgebung bis zur Mutation blieb. Seine Fertigkeiten im Spielen und Komponieren wuchsen schnell. Aber erst 1759, nachdem Jahre des Hoffens und Wartens vorüber, erhielt er eine Stellung beim Grafen Morzin in Lukavec (bei Pilsen) mit 200 Gulden Gehalt, freier Wohnung und „Kost an der Offiziantentafel", — für ihn ein großes Glück. Am 19. März 1760 trat er in das nämliche Amt beim Fürsten Paul Anton Esterhazy, der indessen schon 1762 starb, dann bei dessen Nachfolger Nicolaus Joseph Esterhazy in Eisenstadt, dem er in treuester Anhänglichkeit bis zu dessen Tode 1790 diente. Noch im gleichen Jahre (am 15. Dezember) ging er nach London, wo er sich bis zum Sommer 1792 aufhielt, worauf er am 19. Januar 1794 dieselbe Reise wiederholte. Die in London gemachten Einnahmen trugen besonders mit bei, ihm ein sorgenfreies Alter zu verschaffen. Unablässig wirkend, überall hochgeschätzt und von allen Seiten mit Verehrungsbeweisen überschüttet, beschloß er seinen äußerlich ebenso einfachen und bescheidenen wie innerlich reichen Lebenslauf während der Belagerung Wiens am 31. Mai 1809. Die enorme Anzahl seiner Kompositionen wird wohl nie ganz genau festgestellt werden können, da nicht nur manches verloren gegangen scheint, sondern auch eine Scheidung der unter Haydns Namen überlieferten Werke in echte und unechte nicht ganz leicht fällt. Denn als Haydn berühmt geworden war, spekulierten die Verleger der Weltstädte aller Länder mit

[1]) Sie war namentlich in Frankreich beliebt, wo selbst große Violinvirtuosen wie Viotti sich gern im Streichquartett bewundern lassen wollten. Anklänge an diese Art der Quartettbehandlung zeigt z. B. noch Cherubinis Streichquartett in Es-dur.

seinen Werken, ohne es immer mit den Vorlagen genau zu nehmen oder die Kompositionen seines ebenfalls beliebten Bruders Michael (geb. 1737, gest. 1804 als angesehener erzbischöflicher Kapellmeister in Salzburg) von den seinen reinlich zu trennen. G. A. Griesinger, dem wir wertvolle Notizen über den Meister verdanken (1810), teilt ein thematisches Verzeichnis mit, das Haydn selbst sich 1805 von allen den Werken angelegt hatte, deren er sich aus dem Zeitlauf vom 18. bis 73. Lebensjahr erinnern konnte. Dies (sicher unvollständige) Register enthält: 118 Sinfonien, 83 Quartetten, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 163 Kompositionen für das Baryton, 24 Konzerte für verschiedene Instrumente, 15 Messen, 10 kleinere Kirchenstücke, 44 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, 42 deutsche und italienische Lieder, 39 Kanons, 13 drei- und vierstimmige Gesänge, Harmonie und Akkompagnement zu 365 altschottischen Liedern, und noch viele Divertimenti, Phantasien, Capriccios, 5—9stimmige Kompositionen für allerlei Instrumente.

Die Quellen über Haydns Leben fliessen sehr reichlich. Neben den älteren vortrefflichen Nachrichtensammlungen von K. Dies (1810), Griesinger (1810), Carpani (1812), K. F. Pohl (Mozart und Haydn in London, 1867) ist als ausführlichste, aber Fragment gebliebene Biographie die von K. F. Pohl (1. Band 1875 und 1882) zu nennen. Eine jüngere Darstellung aus deutscher Feder rührt von Leop. Schmidt her. — Haydns Werke erschienen, wie erwähnt, zu seinen Lebzeiten in ungezählten Ausgaben, die bis auf die Gegenwart im Wachsen geblieben sind, ausgenommen natürlich der große Vorrat jener handschriftlichen Kompositionen, die Haydn oder seine Freunde der Veröffentlichung entzogen. Im Jahre 1907 schlossen sich eine Anzahl österreichischer und deutscher Tonkünstler und Musikforscher zusammen, um dem Meister eine würdige, großangelegte Gesamtausgabe zu schaffen, von der bereits eine Anzahl Bände (darunter die Sinfonien) der Öffentlichkeit übergeben sind.

Haydns Größe hat sich im wesentlichen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik geltend gemacht, die er in allen zu seiner Zeit gebräuchlichen Formen und Arten pflegte. Das Jahr 1755 brachte sein erstes Streichquartett, das Jahr 1759 seine erste Sinfonie, und sehr bald zeigte sich, daß bei aller Schülerschaft, deren er sich z. B. gegenüber Philipp Em. Bach rühmte und die ihm die Forschung gegenüber den Mannheimer und gewissen italienischen Künstlern zuschreiben muß, doch das angeborene Genie über jede bloß äußerliche Nachahmung triumphierte. Wie bei jedem wahrhaft großen Meister, so verschmolzen sich auch bei Haydn die im Verkehr mit Künstlern und Kunstwerken gewonnenen Eindrücke zu einem untrennbaren persönlichen Ganzen, und nur mit Vorsicht kann die Nachwelt daran gehen, das Wesen dieses Ganzen zu ergründen, indem sie es in seine wesentlichen Bestandteile zerlegt. So hat Haydn den Italienern — etwa ihren großen Violinkünstlern, unter denen Antonio Vivaldi noch bis 1743 am Leben war, oder den in Wien sich aufhaltenden Komponisten italienischer Abkunft — sicherlich

ebenso viel zu verdanken gehabt wie jeder andere Meister seiner Zeit. Er unterhielt ferner Beziehungen zur norddeutschen Schule des Ph. Em. Bach, der nach Haydns eigenem Ausspruch ihm einmal das Kompliment machte, ihn verstanden und eifrig studiert zu haben [1]); und daß die Süddeutschen mit ihren Sinfonien und Kammermusiken ihm gut bekannt waren, muß jedem Kenner seiner Werke ebenfalls einleuchten. Diese teils bewußt, teils unbewußt aufgenommenen Vorbilder spiegeln sich am deutlichsten in seinen Jugendwerken, die noch keineswegs überall den späteren Haydn der Mannesjahre zeigen. Aber in zweierlei Dingen stehen sie von anfang an groß da: in der meisterhaften und sauberen technischen Arbeit und in der zündenden Frische ihrer Gedanken, — das eine das Resultat unermüdlicher Studien, das andere eine Gabe der Natur. Mit Haydn vollendet sich der große Stilwechsel, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts die gebundene kontrapunktische Arbeit der Älteren durch eine neue, völlig anders geartete ersetzte, und in ihm erreicht das, was das 18. Jahrhundert in diesem neueren Stil erreichen konnte, den Höhepunkt. In der Förderung und weiteren Ausbildung der *freien thematischen Arbeit,* diesem hochwichtigen Mittel zur einheitlich-mannigfaltigen Gedankenentwicklung, liegt eins seiner Hauptverdienste.

Man weiß, welche Fülle lebendiger und verschiedenartiger Tongebilde bei Haydn schon aus einem oft nur ganz unscheinbaren Motivkeime emporwächst, wie sie in lebhaftem Gestalten- und Farbenwechsel auf- und niedertauchen, sich ergänzen, durch Kontraste erhellen, im munteren Spiele der Laune und des Scherzes sich trennen und begegnen, Empfindungen der Trauer und des Schmerzes mit tröstlicher Ahnung kommender Freude durchweben und dabei doch immer trotz der abweichendsten Bildungen und des verschiedensten Ausdrucks den stofflichen Zusammenhang mit dem Grundgedanken deutlich erkennen lassen. Man weiß auch, auf welche Höhe Beethoven diese Kunst gebracht hat, darf aber nicht vergessen, in welchem Umfange Haydn ihr Vorbildner ist und zwar ebenso durch seine Streichquartette, wie durch seine Sinfonien. Es gewährt höchstes Interesse zu sehen, mit welchen Voraussetzungen der 27jährige im Jahre 1759 zum erstenmal an

---

[1]) „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.“ Griesinger, Biographische Notizen über Haydn, 1810, S. 13.

die Sinfonie herantritt, wie er zunächst an die Opernsinfonie der Italiener anknüpft, dann ins Gefolge Vivaldis und dessen *Jahreszeiten*-Konzerte (S. 578) gerät, Porporasche Instrumentalfugen nachbildet, das in der zeitgenössischen Klavier- und Violinmusik gern angewandte Instrumentalrezitativ in die Sinfonie hinüberzieht usw.[1]), und wie doch bei alledem, sowohl bei den ausgesprochenen Programmusiken als auch beim einfachsten Andante, ein Ton und ein Geist hindurchklingt, der in der zeitgenössischen Literatur kaum anderswo zu finden war. Der programmatischen Tendenz, der Haydn anfangs huldigte, hat er auch später nie ganz entsagt; viele seiner späteren großen Sinfonien und Quartette enthalten Züge, die hierauf weisen und die von Haydn selbst in gelegentlichen Gesprächen angedeutet wurden. Mit der Zeit wachsen dann seine Gebilde zu immer grösserem Umfang und grösserer innerer Bedeutsamkeit heran und erreichen schliesslich ihre Höhe in den sog. Pariser und in den 12 Londoner Sinfonien, unter denen alle jene Lieblinge stehen (Paukenschlagsinfonie, La Reine, Oxfordsinfonie usw.), die noch heute die Grundlage unserer musikalischen Bildung ausmachen. Ihrem Inhalt nach sind sie überwiegend auf den Ton eines lebensfrohen Optimismus abgestimmt, auf jene Freude an heiteren, humorverklärten Klängen in Dur, die uns auch in der Musik seiner Zeitgenossen begegnet. Dennoch fehlen pathetische und schwermütige Sätze keineswegs; namentlich seinen Largos und variierten Andantes hat Haydn sehr oft den Stempel tiefen Ernstes aufgedrückt und damit zu erkennen gegeben, daß auch ihm Stunden des Entsagens nicht erspart geblieben. Aber die sprühenden Finales, diese unnachahmlich beweglichen, voll Geist übersprudelnden Prestos, in denen die Instrumente in ihrer ganzen individuellen Eigentümlichkeit und mit gewissen ihnen charakteristischen Sondereffekten herauszutreten pflegen, verscheuchen meist die trübe Stimmung sehr bald wieder. — Der Haydn der Klaviertrios und Quartette ist kaum ein anderer als der Haydn der Sinfonien. Auch dort pulsiert jederzeit reges inneres Leben, beherrscht und gezügelt durch einen feinen Kunstverstand; es tauchen schlichte, volkstümliche, ja wohl direkt der Volksmusik entlehnte Themen als Grundlage reizender Variationenzyklen auf, huschen die Finales zuweilen in Gestalt eines zündenden Perpetuum mobile dahin, fesseln temperamentvolle Durchführungen. Gerade in den Durchführungen zeigt sich Haydns ganze Größe in

[1]) Vgl. die Sinfonien in Bd. I. der Gesamtausgabe und H. Kretzschmars Aufsatz im Jahrbuch Peters für 1908.

der Beherrschung der technischen Mittel, und man wird, angesichts etwa der Durchführungen in der Oxfordsinfonie oder einer andern der Londoner Sinfonien, kaum umhin können, ihm hierin einen ziemlichen Vorrang vor dem an gleicher Stelle gewöhnlich viel anspruchsloser arbeitenden Mozart zuzugestehen. Ungeachtet seine Instrumentalstücke so leicht und schlank dahinfließen, als wären sie von selbst entstanden, und ungeachtet auch der großen Menge seiner Schöpfungen war er nichts weniger als ein allzeit fertiger Vielschreiber. „Ich war nie ein Geschwindschreiber und komponierte mit Bedächtigkeit und Fleiß. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und dem Kenner verrät sich das sogleich aus der Partitur", sagt er selbst (Griesinger, S. 116), Zu jeder der für England geschriebenen 12 Sinfonien gebrauchte er, freilich neben anderen Beschäftigungen, einen Monat, was bei seiner erstaunlichen Herrschaft über die Form und Technik des Tonsatzes nicht wenig sagen will. Er liebte es auch, sich durch Phantasieren auf dem Klavier zum Arbeiten anzuregen. „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren, je nachdem mein Gemüt traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenieren."

Haydn stand schon nahe an der Grenze des ausgehenden Mannesalters, als er die Feder zu zweien seiner populärsten Werke ansetzte: zur *Schöpfung* (1797; aufgef. 1798/99) und zu den *Jahreszeiten* (1800; aufgef. 1801). Ihnen war lange zuvor (1774) ein Oratorium *Il Ritorno di Tobia* in italienischer Sprache vorausgegangen, das aber trotz vieler schöner, echt Haydnscher Nummern sich nicht lange hat halten können, teils des wenig interessierenden Stoffes wegen, teils wegen mehrerer allzu italienisch stilisierter Sätze[1]). Mit der *Schöpfung* aber griff Haydn so tief hinein in das Gemüts- und Geistesleben seiner Zeit und wußte den erhabenen Stoff mit so viel Eigenart, Plastik, Unmittelbarkeit der Empfindung und Sinn für echte Volkstümlichkeit zu gestalten, daß sie zu einem unveräußerlichen Schatz nicht nur der deutschen, sondern der gesamten Chormusik überhaupt geworden ist. Ihr Erfolg war unbeschreiblich und durch den der mehr zum Lieblich-Genrehaften neigenden *Jahreszeiten* nicht überbieten. Mit Händelschen Oratorien sind beide schon darum nicht zu vergleichen, weil sie einer durchaus un-

---

[1]) Eine Neuausgabe des *Tobia* erschien in der Universal-Edition, Wien (Gloßner).

dramatischen, mehr episch-lyrischen Auffassung des Oratoriums entsprungen sind. Zu jenen verhalten sie sich wie ein angenehmer Garten mit heiteren Wiesen, munteren Bächen und schattigem Gebüsch zum Eichenwald und Hochgebirge. Dennoch hat Haydn darin manchen Eindruck aus Londoner Händelaufführungen verarbeitet, namentlich in den großen Lob- und Dankchören, und wenn ein Händelsches Werk zum Vergleich herangezogen werden sollte, so könnte es nur *L'Allegro* sein, dem Haydn in der feinen Ausmalung persönlicher Stimmungen und in der tonmalerischen Wiedergabe von allerlei Naturvorgängen folgt. In beiden Schöpfungen Haydns sind Chor, Soli und Orchester mit gleicher Liebe bedacht. Die Singstimmen schwelgen geradezu in köstlichem Gesange, während dem Orchester mit den tausend großen und kleinen Schilderungen des Natur- und Menschenlebens die anziehendsten Aufgaben zufallen. Überall sprießt die Erfindung verschwenderisch hervor, mag es sich um Rezitative, Ariosi, Arien oder Ensembles handeln oder um selbständige Instrumentalsätze wie die Chaosschilderung zu Beginn der *Schöpfung*, die Zelter in einer Besprechung „das herrlichste in diesem Werke, die Krone auf einem königlichen Haupte" genannt hat. Wie einst London jahrzehntelang unter dem Banne der Händelschen Oratorien stand, so stellte sich Wien nach dem Tode Haydns in den Dienst von dessen Oratorien, die Jahr für Jahr abwechselnd zur Aufführung kamen und ähnliche Werke einheimischer Talente (z. B. Eybler, Stadler) immer wieder aus dem Felde schlugen. Haydn ist auch ein fleißiger Messenkomponist gewesen (26 Messen) und hat große und kleine österreichische Kirchen reichlich mit gottesdienstlicher Musik versehen. Manches, namentlich in den Messen, verdient, daß es gekannt werde; doch treten diese Arbeiten als Ganzes hinter den genannten größeren zurück. Die „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" waren von Haydn ursprünglich in Form eines Streichquartettzyklus komponiert (mit Anlehnung an die einzelnen Worte), wurden aber später vom Passauer Kapellmeister Friebert mit vier Chorstimmen versehen, die Haydn (mit Veränderungen) billigte [1]). Das schöne, stimmunggesättigte Werk ist in beiderlei Gestalt im Laufe des 19. Jahrhunderts oft gehört worden.

Der Schritt, den **W. A. Mozart** als Instrumentalmeister über Haydn hinaus zu Beethoven tat, ist in bezug auf Original-Schöpferisches lange nicht so groß wie der, womit Haydn seine Vorgänger über-

---

[1]) Vgl. A. Sandbergers Mitteilungen darüber im Jahrbuch Peters für 1903.

holte. Doch nimmt Mozart in der Sinfonie eine wichtige vermittelnde Stellung zwischen ihm und Beethoven ein; in mehr als einer Hinsicht war er der Lehrer beider, denn auch Haydn vertiefte sich in späterer Zeit unter seinem rückwirkenden Einfluß. Im großen und ganzen haben die zyklischen Instrumentalformen, wie sie aus den Händen Haydns hervorgingen, durch Mozart keine wesentliche Vervollkommnung oder Bereicherung erfahren, und was ihre Erfüllung mit einem allzeit bedeutsamen Inhalt anbetrifft, so ließ er Beethoven nicht viel weniger zu tun übrig als Haydn. Beziehentlich der inneren Gliederung des Periodenbaues, der freien thematischen Arbeit, der orchestralen Gestaltungsweise und der ganzen organischen Durchbildung liegen die sinfonischen Formen schon bei Haydn und seinen Vorgängern fertig vor; Mozarts Vervollkommnungen betrafen mehr Einzelnheiten. Er baute den einen oder andern Satz mächtiger aus, verfeinerte und rundete die Form hie und da ab, fand manchen neuen Ausdruck auch für tiefer erregte Seelenzustände und bereicherte durch sein überaus feines Verständnis der Wesenseigentümlichkeiten aller Instrumente und ihrer Kombinationen die Instrumentierung. H. G. Nägeli machte ihm in seinen „Vorlesungen“ (1826) den komischen Vorwurf, er sei „ein unreiner Instrumentalkomponist, weil er die Kantabilität mit dem freien instrumentalen Ideenspiele auf tausendfach bunte Art vermengt habe“, während wir doch gerade Mozart nicht genug dafür danken können, daß er nicht bloß die Schilderungsfähigkeit der Instrumente in mannigfaltigem Figurenwerk, sondern im hohen Grade auch ihre Kantabilität, ihre Ausdrucksstärke im Gesangmäßigen, den Vollklang und Reichtum des Orchesters an Farbenmischungen außerordentlich vermehrte.

Nägelis Vorwurf lautete ganz gleich dem, den man um die Mitte des Jahrhunderts von Norddeutschland aus gegen die Mannheimer Sinfoniker erhob (S. 593): man nahm Anstoß an dem fortwährenden Umschlagen des Ausdrucks aus heftig erregten Affekten in zarte, empfindsame. Und in der Tat war Mozart hierin ein gelehriger Schüler der Mannheimer; die Gegensätze von stark und schwach, Tutti und Solo, von gewaltig Aufbegehrendem und sinnig Anmutigem, von Trotzigem und Tändelndem prallen oft so heftig und zuweilen schon innerhalb eines Hauptthemas so dicht auf einander, daß es beim Hörer einer großen Beweglichkeit bedarf, diesen Ausdrucksgegensätzen zu folgen. Man betrachte etwa den ersten oder letzten Satz der berühmtesten aller Mozartschen

Sinfonien, der in G-moll, wo solche der Zeit als Gewaltsamkeiten erscheinende Gegensätze gehäuft auftreten. Wir empfinden sie heute als Anzeichen des Ringens nach immer stärkerem Ausdruck der Subjektivität und können denjenigen Zeitgenossen vollauf recht geben, die Mozart deswegen zum „Romantiker" stempelten. Nicht zufällig ist es, daß zur selben Zeit als Mozarts selbständiges Schaffen einsetzt, in Deutschland Werke wie „Werthers Leiden" (1774) entstanden und jene große auf Entfesselung aller starken Leidenschaften ausgehende Bewegung um sich greift, die wir unter dem Schlagwort „Sturm und Drang" zusammenzufassen pflegen. Eine noch elementarere Herausstellung solcher Gegensätze — und die Sinfonie Beethovens ist erreicht. Das gleiche trifft zu bei seinen Konzerten für Klavier, voran dasjenige in D-moll, wo die Fähigkeiten des Instruments, soweit es damals leistungsfähig war, bis aufs äußerste gesteigert werden[1]). Man wird ihnen wie den Sinfonien und anderen Kammer- und Orchesterwerken Mozarts nicht gerecht, wollte man sie als bloßes „Spiel schöner Empfindungen" auffassen; es sind lauter mehr oder weniger spannend geführte Seelendramen, Gebilde, in denen ebenso wie bei Haydn, jedoch stärker als bei diesem, seelische Konflikte zum Ausdruck gebracht werden und mehr als einmal programmatische Vorwürfe hindurchscheinen. Dem muß natürlich der Vortrag entsprechen, und es wäre verkehrt, einen Mozartstil anzunehmen, dessen Wesen immer und überall nur in ein und derselben verklärten Ruhe und Objektivität bestünde. Aber das ist wahr, daß alle Werke Mozarts, auch die leidenschaftlichsten, eine wunderbare, unübertroffene Harmonie der Teile und des Ausdrucks besitzen und eine Klarheit, einen Adel, eine innere Geschlossenheit zeigen, vor der sich alle kommenden Meister beugen mußten und beugen müssen. Diese jederzeit hervortretende Harmonie und Klarheit hat ihm oft den Vergleich mit Goethe eingetragen. Die Romantiker haben sie, wenn auch nicht zerstört, so doch aufgelöst und ihr gegenüber eine gewisse innere Zerrissenheit und absichtliche Herausstellung ungelöster Konflikte als Trumpf ausgespielt; sie erreichten damit, daß jede Rückkehr zu Mozart um so unmittelbarer wie ein erfrischendes kastalisches Bad wirkte.

Ludwig von Köchels chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, Leipzig 1862 (1905) führt an In-

[1]) Die vier ersten davon sind keine Orginalkompositionen, sondern Bearbeitungen von Sonaten Joh. Schoberts (S. 734).

strumentalwerken auf: 49 Sinfonien, 55 Konzerte, 33 Divertimenti, Serenaden und Kassationen, 22 Klaviersonaten und Phantasien, 32 Streichquartette (auch mit Blasinstrumenten), 15 Streichduos, Trios und Quintette, 45 Violinsonaten und -variationen, 11 Stücke zu vier Händen und zwei Klavieren ohne Begleitung, außerdem eine Menge einzelner Stücke, Rondos, Allegros, Andantes, Variationen für Klavier; Tänze, Märsche und einzelne Sinfoniesätze für Orchester.

Mozarts Kassationen, Serenaden und Divertimenti (darunter manche für Harmoniemusik) bergen einen Schatz an frischen und reizenden Gedanken in sich, der andere Komponisten reich machen konnte. Doch haben ihre Gattungen einen höheren Rang in der Formentwicklung niemals eingenommen. Auf die organische Entwicklung einer Grundidee kam es darin weniger an als in der Sonatenform; die Sätze standen in keinem ähnlichen inneren Zusammenhange, da die Absicht in erster Reihe auf Abwechslung und Mannigfaltigkeit ging, auf angenehme Unterhaltung durch ein frisches und leichtes, bei Mozart immer sinn- und stimmungsvolles Tonspiel. Für Einzelheiten (Art, Zeit und Gelegenheit der Entstehung, Besetzung Umarbeitungen usw.) muß auf Otto Jahns oben genannte Biographie (neueste Auflage) verwiesen werden.

Meister ersten Ranges war Mozart, wie bekannt, auch als *Klavierspieler*. Denn nicht nur ist von ihm eine bedeutende Schule ausgegangen, sondern auch alles, was außerhalb derselben damals einer gediegenen künstlerischen Richtung im Klavierspiel folgte, stand mehr oder weniger unmittelbar unter seinem Einfluß. Die durch Emanuel Bach vermittelten Traditionen des älteren Klavierspiels gingen in erster Linie auf Mozart und den Römer **Muzio Clementi** (1752—1832) über, die beide Begründer und Oberhäupter zweier großer, freilich nicht getrennter klassischer Schulen des Klavierspiels sind. Anfangs stand in beiden Schulen das musikalisch Kunstmäßige obenan; der Musikgedanke an sich war die Hauptsache, die Technik nur Mittel zum Zweck einer möglichst vollkommenen Darstellung. Die Schreibart trug dem Instrument nur insofern Rechnung, als sie seine Charaktereigentümlichkeiten berücksichtigte, klaviermäßig war, ohne sich durch bloße Handfertigkeit beeinflussen zu lassen und einseitigen Klaviereffekten Macht über den Gedanken einzuräumen. Dafür sind die Kompositionen Clementis (voran die Sonaten, Konzerte und Charakterstücke) Zeugnis, musterhaft aufgebaute, in edler Tonsprache gehaltene Schöpfungen, ferner seine Etudenwerke, unter denen der „Gradus ad Parnassum" (1817) der technische Erzieher sämtlicher Pianisten bis zum heutigen Tage geworden ist[1]. Als die höchste geistige Blüte dieses gediegenen und rein künstlerischen Klavierspiels nach Mozart erscheint Beethoven in seiner besten

[1] Eine Biographie Clementis schrieb M. Unger (1913).

Zeit. Wie aber auf seiten Mozarts im Vergleich zu Clementi der größere schöpferische Reichtum war, so stand jenem auch, bei gleicher Solidität, Gediegenheit und Fertigkeit die höhere Eleganz, Gewandheit und durchgeistigte Freiheit der Ausführung zu Gebote. Während sich nun für die Folge in der Schule Clementis jene einfachere und ernstere, mehr auf das stilmäßig Objektive abzielende Spielart erhielt und entwickelte, begann in der Wiener Schule schon sehr bald nach Mozart die Virtuosität mehr Raum zu gewinnen. Der erste und angesehenste Träger dieser bei aller glänzenden Bravour immer noch gediegenen Richtung ist **Johann Nepomuk Hummel,** geb. 1778, Kapellmeister des Fürsten Esterhazy 1803—11, dann in Stuttgart 1816 und in Weimar 1820, gest. 1837. Zeitlebens Mozarts inniger Verehrer, als Knabe sogar zwei Jahre lang in seinem Hause und sein Schüler, später auch Schüler von Albrechtsberger und Salieri, geschätzt als Tonsetzer, als großer Klavierspieler und Lehrer, insbesondere hochbewundert als gewandter Improvisator auf dem Klavier, hat Hummel noch durchaus nicht den Künstler hinter den Virtuosen zurückgestellt; aber sein Vortrag verschmähte doch keineswegs, auch in der Bewältigung von Schwierigkeiten zu glänzen. Seine Schreibart für Klavier zeigt bereits einen vielgestaltigen, der neueren Klaviertechnik entsprungenen Figurenapparat und trägt neben ihrem musikalischen Gehalt der Entfaltung einer auf sich gestellten Handfertigkeit bereits in weiterem Umfange Rechnung. Wie er sich als Komponist vorzugsweise durch Mozart anregen ließ, so bewahrte er auch die Tüchtigkeit und Gediegenheit der alten Schule. Unter seinen Klavierkompositionen müssen als bemerkenswert hervorgehoben werden: die zuweilen mit Beethovenschen Mitteln arbeitende Phantasie op. 18, die Sonaten (besonders die in Fis-moll op. 81) und Rondos (u. a. La bella Capricciosa) und die auf Mozartschem Grunde ruhenden, aber auch schon über ihn hinausdeutenden Klavierkonzerte (insbesondere A-moll, H-moll, As-dur), die mit ihrem Reichtum an poetischen Wirkungen und an glänzendem, ornamentalem Figurenspiel das Fundament wurden, auf dem sich das Klavierspiel Chopins, Schumanns, Liszts, Henselts, kurz die romantische Schule des Klavierspiels der nächsten Jahrzehnte erhob[1]).

Als starker Rivale Mozarts galt in Wien Leopold A. Kozeluch (gest. 1818), der als Lehrer der kaiserlichen Prinzessinnen

---

[1]) Auch Hummels vier Messen fanden lange Anklang und wurden fleißig aufgeführt.

sehr angesehen war, von den Zeitgenossen als unmittelbar geistesverwandt mit Haydn gerühmt wurde und mit Entschiedenheit das noch nicht überall anerkannte Fortepiano dem Cembalo und Clavichord vorzog. In Wirklichkeit viel näher als Kozeluch steht dem Meister Haydn der 1715 in Wien geborene, 1777 dort gestorbene Georg Christoph Wagenseil, ein ernster, strebsamer und begabter Künstler, der ebenso wie der 1726 geborene Böhme Antonio Steffan in Konzerten, Sonaten, Divertimenti und Kammermusiken für Klavier den Pianofortestil vervollkommnete und der Wiener Klavierschule ein nicht unbedeutender Herold wurde. Höher als Daniel Steibelt (gest. 1823 in Petersburg), ein angesehener, aber von Launenhaftigkeit, Charlatanerie und Oberflächlichkeit nicht freier Virtuose, höher auch als Joseph Wölfl (gest. 1812, Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn), den man als Klavierspieler in einem Atem mit Beethoven nannte und der daher sicherlich über zum mindesten gute Qualitäten als Klavierspieler verfügte, steht der Böhme **Joh. Ladislaus Dussek** (geb. 1761, gest. 1812 bei Paris)[1]. Er war gleich Wagenseil und Steffan, ein Verfechter des Pianofortes und hat in Sonaten (auch für zwei Klaviere) und Konzerten eine Fülle anmutiger, schöner Musik niedergelegt, die mit derjenigen Mozarts darin verwandt ist, daß sie dem „kantablen" Spiel zur größeren Entfaltung verhalf und dazu beigetragen hat, daß ältere, aus der Generalbaßpraxis übrig gebliebene und an das Wesen des Cembalo gebundene technische und stilistische Elemente endgültig über Bord geworfen wurden.

An Muzio Clementi schließt sich, seine Richtung auf das Einfache, Ernste, Stilmäßige teilend, **Johann Baptist Cramer** (1775—1858) an, der Clementis Schüler war, aber außerdem durch unmittelbares Studium Bachs und Händels zum ausgezeichneten Klaviermeister heranreifte. Sein berühmtes, technisch ebenso nutzbringendes wie in vortrefflichem, musikalisch gehaltvollem Stil geschriebenes Etüdenwerk bereitet an Technik und Geschmack das Studium jener beiden Meister vor, und wird in Verbindung mit Clementis *Gradus ad Parnassum* stets Grundlage eines echt künstlerischen Klavierspiels bleiben. Ihm reiht sich an Ludwig Berger, ein Berliner, 1777—1839, seit 1804 Clementis Schüler, vortrefflich sowohl als Komponist wie als Klavierspieler im Charakter-

---

[1]) Franz Dussek, wohl ein älterer Verwandter des oben Genannten, ebenfalls fleißiger Klavierkomponist, stand namentlich durch seine Frau („Madame Dussek") zur Familie Mozart in freundschaftlichem Verhältnis.

und Stilvollen, nicht nur nach der Seite des Leidenschaftlichen und Großartigen, sondern auch des Feinen und Anmutigen. Mendelssohn und Taubert waren seine Schüler. Als er 1804 mit Clementi nach Petersburg ging, schloß sich noch ein anderer Schüler Clementis an, August Alexander Klengel, geb. 1784 zu Dresden und später Organist an der katholischen Kirche daselbst, gest. 1852. Von seiner Tüchtigkeit im Kontrapunkt legen die nach seinem Tode von M. Hauptmann zu Leipzig herausgegebenen Kanons und Fugen, eine Art Überbietung des „Wohltemperierten Klaviers" von Seb. Bach, gutes Zeugnis ab. Auch John Field, geb. 1782 zu Dublin, gest. 1837, war ein Zögling Clementis und zwar einer seiner besten. Seine Kompositionen (Konzerte, Nocturnes) bezeichnen zur Genüge seine Richtung, und besonders beim Zarten, Anmutigen, Lieblichen, Träumerischen soll er auch im Vortrage an sinnvoller Feinheit, wie auch an Schönheit und Gesangsreichtum des Anschlages bewundernswürdig gewesen sein. Die „Nocturnes" wurden Vorbilder derjenigen des weit größeren Chopin. Und so reicht denn sowohl Mozarts wie Clementis Schule in ihrem Einfluß weit ins 19. Jahrhundert hinein. Es haben beide Schulen Früchte getragen, an denen wir noch heute die Kraft und die Gesundheit des Stammes bewundern müssen, der sie hervorbrachte.

In engem Verein mit den gewaltigen Leistungen in der deutschen Sinfonie- und Kammermusik standen die Leistungen der deutschen und, wie sofort hinzugefügt werden muß, der französischen Instrumentisten, voran der Violinspieler. Die Quelle alles Guten und Schönen bedeutete auch für diese zunächst noch Italien. Nachdem in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts die meisten persönlichen Schüler Corellis gestorben waren, galt bis zu seinem 1770 erfolgten Tode Tartini (S. 579) als unumstritten bester Lehrmeister seines Instruments. Die in seinen hervorragendsten Schülern, etwa Pietro Nardini und Domenico Ferrari weiterlebenden Eigenschaften seines Spiels: voller Ton, sauberste Technik und starke Empfindsamkeit im Vortrag, befördert durch Verbesserung des Violinbogens durch den Franzosen François Tourte (geboren 1747), kamen der neueren Sinfonieliteratur außerordentlich zugute. Aber auch die Turiner Schule des Giov. Batt. Somis (S. 577) entsandte brillante Vertreter der Violinkunst; ja sie lief sogar der Tartinischen allmählich den Rang ab, indem sie in Pugnani den Lehrer des **Giov. Battista Viotti** stellte und damit die gesamte

neuere Violinmusik Frankreichs befruchtete. Viotti war 1753 bei Vercelli geboren und schon 1780 mit seinem Lehrer auf Reisen gegangen, die ihn auch in künftigen Jahren durch halb Europa führten. Sein Leben war reich an Wechselfällen und Schicksalsschlägen, da er (seit 1787) unter ungünstigen äußeren Umständen mehrfach die Direktion an der großen Oper in Paris zu übernehmen hatte. Er starb 1824 in London. Sein korrektes, edles und stilvoll einfaches Spiel, das italienisches Feuer mit französischer Eleganz verband, war unübertroffen und spiegelt sich auch in seinen Violinkompositionen, vornehmlich in den sehr bald zu klassischen Studienwerken aufrückenden Konzerten (A-moll Nr. 22), aus denen mancher Funke in berühmte deutsche Kompositionen übersprang. Doch hat Viotti auch zahlreiche Kammermusikwerke und Arrangements eigener Kompositionen hinterlassen. **Pierre Rode** (1774—1830), Viottis Schüler, nahm viele der Eigenschaften seines Lehrers an, nicht ohne seine Kompositionen mit einer kräftigen persönlichen Note zu würzen. Sein Name steht gleichfalls in der Geschichte der Violinliteratur unauslöschlich da: ohne seine Violinkonzerte und Etüden („Caprices") wird noch heute kein Violinspieler groß. Etwas verblaßt dagegen ist bereits **Rodolphe Kreutzer** (1766—1831), der von Anton Stamitz Unterricht empfing und von Beethoven mit der beispiellosen Ehrung der Widmung seiner großen Violinsonate in A-dur op. 47 ausgezeichnet wurde. Seine Konzerte stehen an Gedankengehalt denen von Viotti und Rode einigermaßen nach, während seine 40 „Études ou Caprices" wie diejenigen Rodes die ebenfalls unverwüstliche Grundlage jedes gediegenen Violinunterrichts bilden. In diesen drei Meistern verkörperte sich das Ideal der Violinspieler um 1800, und wenn ihr Einfluß weit hinaus über die Grenzen französischen Landes ging, so mag das daran liegen, daß sie alle drei zugleich vorzügliche Lehrer waren. Die berühmteste aller Violinschulen jener Tage, die im Jahre 1803 erschienene, für das Pariser Konservatorium verfaßte Méthode de violon, rührte von Baillot, Rode und Kreutzer her. An ihr mochte wohl auch noch die bereits im Ausreifen begriffene Kunst Spohrs sich abschleifen, der in seinen Jugendkonzerten bei aller Eigenart des Ausdrucks getreu in den Bahnen seiner französischen Kollegen wandelt. Wie aber Spohrs Kunst über Franz Eck (geb. 1774) hinweg doch auch wieder mit der Mannheimer Violinschule zusammenhängt, so sind sicherlich gewisse deutsche Einflüsse auch auf jene drei französischen Klassiker über-

gegangen, von denen Kreutzer, wie erwähnt, als direkter Schüler des Anton Stamitz genannt wird. Sowohl dieser, ein Sohn des Johann Stamitz (S. 591), wie auch sein noch bedeutenderer Bruder Karl Stamitz (geb. 1746) in Mannheim; gest. 1801) waren in Paris bereits zu einer Zeit als Virtuosen aufgetreten (in den 70er Jahren), als Viotti die italienische Grenze überhaupt noch nicht überschritten hatte, und ein Vergleich der Violinkompositionen Pugnanis mit denen der beiden Deutschen lehrt, daß deren Stil, insbesondere ihre mit Seufzern untermischte, oft etwas süßliche Terzenmelodik und ihre Technik selbst auf jenen abgefärbt haben. Weitere tüchtige Violinisten aus der Einflußsphäre der Mannheimer sind Friedrich und Franz Eck, Wilhelm Cramer (geb. 1745 in Mannheim), der seit 1772 bis an seinen Tod (1799) dem Londoner Musikleben angehörte, Jgnaz Fränzl, Anton Bohrer und die beiden Cannabichs, Vater und Sohn. Eine zweite, mehr auf das virtuos Effektvolle, äußerlich Glänzende ausgehende Künstlerreihe, als deren geistigen Vater man Locatelli (S. 576) ansehen kann, setzt sich in den beiden eminenten technischen Talenten Antonio Lolli (geb. um 1730 in Bergamo, also Landsmann Locatellis, gest. 1802) und Giovanni Giornovichi (geb. 1745; gest. 1804) fort und endet mit dem größten violintechnischen Phänomen aller Zeiten: Niccolo Paganini (geb. 1782 in Genua; gest. 1840 in Nizza). Viele Errungenschaften auch dieser Reihe sind in die spätere französische und deutsche Violinmusik herübergenommen worden — unter den Franzosen knüpfen Woldemar, Lafont, Bériot, Alard, Vieuxtemps, unter den Deutschen Mayseder und Ernst an sie an —, doch haben die inhaltlich wertlosen Schöpfungen beider Männer, Paganini ausgeschlossen, der Zukunft keine Wege weisen können. — Unter den Vertretern anderer Orchesterinstrumente begegnen die beiden Violoncellisten **Duport**, Pierre (geb. 1741) und Jean Louis (geb. 1749; gest. 1819), von denen sich der letztere nicht nur als Komponist für sein Instrument, sondern als Begründer des modernen Violoncellspiels überhaupt dauerndes Andenken gesichert hat. Seine die gesamte Applikatur umwälzende und das Prinzip des Daumenaufsatzes erläuternde Violoncellschule erschien vom Jahre 1806 an mit dem bescheidenen Titel „Essai sur le doigté du violoncelle“ in mehreren Auflagen. Erst jetzt war diesem schönen Instrument jene unbedingte Bewegungsfreiheit gewonnen, an deren Mangel es bis dahin noch immer hatte leiden müssen. Schnell wächst daher

auch von jetzt an seine virtuose Literatur. An ihr haben deutsche Meister nicht den kleinsten Teil: Christoph Schetky in Darmstadt, Anton Kraft, ein Schüler Haydns in Esterhazy, Max Bohrer aus Mannheim, Franz Danzi in München und vor allen Bernhard Romberg, der in der Geschichte der Violoncellvirtuosität ähnliches bedeutet wie Spohr in der der Violinvirtuosität. Das neue Jahrhundert bringt weitere Größen. Als Flötenspieler glänzten gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts François Devienne und Joh. Georg Wunderlich, beide zu Paris und ebenso fleißige Komponisten wie Lehrer auf ihrem Instrument. Der König unter den Oboisten wurde, nachdem die im ganzen 18. Jahrhundert berühmte Oboistenfamilie Besozzi aus Parma in den Hintergrund getreten war, L. August Lebrun (geb. 1746 in Mannheim; gest. 1790 in Berlin; oben S. 595), dessen Spiel die halbe Welt bezauberte, während das Horn in Johann Wenzel Stich (Punto genannt; gest. 1803) einen Künstler von Weltruf fand. Und auch die Klarinette tritt nunmehr aus dem Orchester hervor und wird zum glänzend behandelten Soloinstrument, nicht minder das Fagott, dem noch um 1800 der erste Rang eingeräumt wurde, wenn es galt, amorosen, schwärmerischen Empfindungen Ausdruck zu geben. Als Klarinettisten ragten, weit bekannt, hervor: Iwan Müller (geb. 1781), Joh. S. Hermstedt (geb. 1778) und Jos. Heinr. Bärmann (geb. 1783), als Fagottisten Anton Romberg (geb. 1745) und Karl Almenräder (geb. 1786). Daneben spukten im europäischen Musikleben zahlreiche Musikerexistenzen, die auf mehr oder weniger primitiven Instrumenten wie Glasharmonika, Xylophon, Mundharmonika usw. die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Viele von ihnen, etwa der Mundharmonikavirtuose Koch, erregten tatsächlich Begeisterungsstürme und genossen eine Berühmtheit, die heute kaum mehr begriffen werden kann.

Wir haben damit das Ende des 18. Jahrhunderts erreicht, den Zeitpunkt, der als Beginn der jüngsten Periode der Musikgeschichte aufgefaßt werden kann. Überblicken wir, was die Jahrhunderte bis dahin an musikalischer Arbeit, geistiger und technisch-materieller, geleistet, so stellt sich uns das Bild eines überwältigenden Ringens und Forschens dar, einmal nach den Grundsätzen und Grundlagen der formalen Gestaltung des Tonmaterials, das andere Mal

nach den ungezählten Möglichkeiten geistigen und seelischen Ausdrucks in Tongebilden. Jedes Jahrhundert, insbesondere vom Zeitpunkt der ersten Mehrstimmigkeit an, hat auf seine Weise mit den Problemen gerungen, die sich aus diesem von der Natur selbst gebotenen Dualismus der Kunst ergeben, und jedes hat geglaubt, ihn nach bestem Ermessen überwunden oder doch überbrückt zu haben. Aber immer wieder hat eine jüngere Generation der älteren ein Neues, Unerwartetes entgegengesetzt, teils weiterbauend auf den Traditionen, teils revolutionär eingreifend, so daß jene ältere Kunst oft wirklich oder scheinbar hat zurückweichen müssen. Aber es ist niemals etwas verloren worden, was nicht durch Zuwachs auf der andern Seite ersetzt worden wäre. Der beispiellose Wandel der Techniken, die hundertfache Kreuzung der Stile, das fortwährende Fluktuieren anscheinend gegensätzlicher Kunstauffassungen hat jederzeit nur dazu beigetragen, das glänzende Bild der Musikentwickelung um so anziehender und fesselnder zu machen. In den Zusammenhang der Kulturgeschichte hineingestellt, gibt dieses Bild wichtige und bedeutsame Auskunft über das Streben der Menschheit, seelische Elemente in die feinsten aller sinnlichen Reize aufzulösen, und der ungeheure Weg, der von Hucbalds Organum bis zu Mozarts Jupitersinfonie führt, ist zugleich ein Weg durch die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Psyche. Das Ende des 18. Jahrhunderts stand vor Gebilden von so hoher technischer Vollendung, von so tiefer Vergeistigung des Stoffes, daß ihm ein Hinausdringenwollen unmöglich schien. Alle Formen, deren die musikalische Spekulation im Laufe der Jahrhunderte hatte habhaft werden können, schienen reif und voll ausgebildet, alle Möglichkeiten technischer Darstellung auf den Gipfel geführt zu sein, und es wäre keine Übertreibung gewesen, wenn ein Musikfreund zu Wien oder Paris oder London um 1790 das Wort des Erasmus ins Musikalische gewendet und ausgerufen hätte: Welche Lust ist es, im Zeitalter Mozarts und Haydns zu leben! Und doch, gerade jetzt stand man vor einem neuen Aufstieg, vor einem neuen Phänomen, in dessen Hand sich die Fäden der Gegenwart und Zukunft unsichtbar zusammenfanden: die Dyas Haydn-Mozart vermehrte sich um einen weiteren erlauchten Namen und wurde zur Trias, indem Ludwig van Beethoven zu ihnen trat.

Druckfehlerverbesserungen.

Seite 304, Anm. 2, Zeile 6, lies: Giustiniani statt Giustinini.
Seite 340, Zeile 2 v. u., lies: 1668 statt 1666, desgl. S. 342, 2. Zeile.
Seite 348, Zeile 12 vom Absatz, lies: Pirro Albergati statt Pirro, Albergati.
Seite 399, Zeile 8, lies: 1672 statt 1762.
Seite 443, Zeile 20, lies: *Dafne* statt *Dafni.*
Seite 473, Zeile 2, streiche das zweite „freilich".
Seite 480, Anm. 1, lies: Tiersot statt Thiersot.
Seite 519, Zeile 12 v. u., lies: Sigmund Gottl. Staden statt Johann Gottl. Staden.
Seite 558, Anm. 1, lies: Goldoni statt Goldini.
Seite 580, Zeile 15, ist Pugnani als Schüler Tartinis zu streichen; vgl. Seite 577 und 747 unten.
Seite 600, Zeile 3, streiche die letzte Silbe „ge-".

Namen- und Sachregister.

Die fettgedruckte Zahl zeigt die Hauptstelle, die beigefügte kleinere die Anmerkung an.

A.

B.

C.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

N.

O.

P.

Q.

R.

W.

X.

Z.

